



Le choix de la focale dans le cinéma d'Akira Kurosawa : un instrument au service de la mise en scène ?

Nicolas Diolez

► To cite this version:

Nicolas Diolez. Le choix de la focale dans le cinéma d'Akira Kurosawa : un instrument au service de la mise en scène ?. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01066647

HAL Id: dumas-01066647

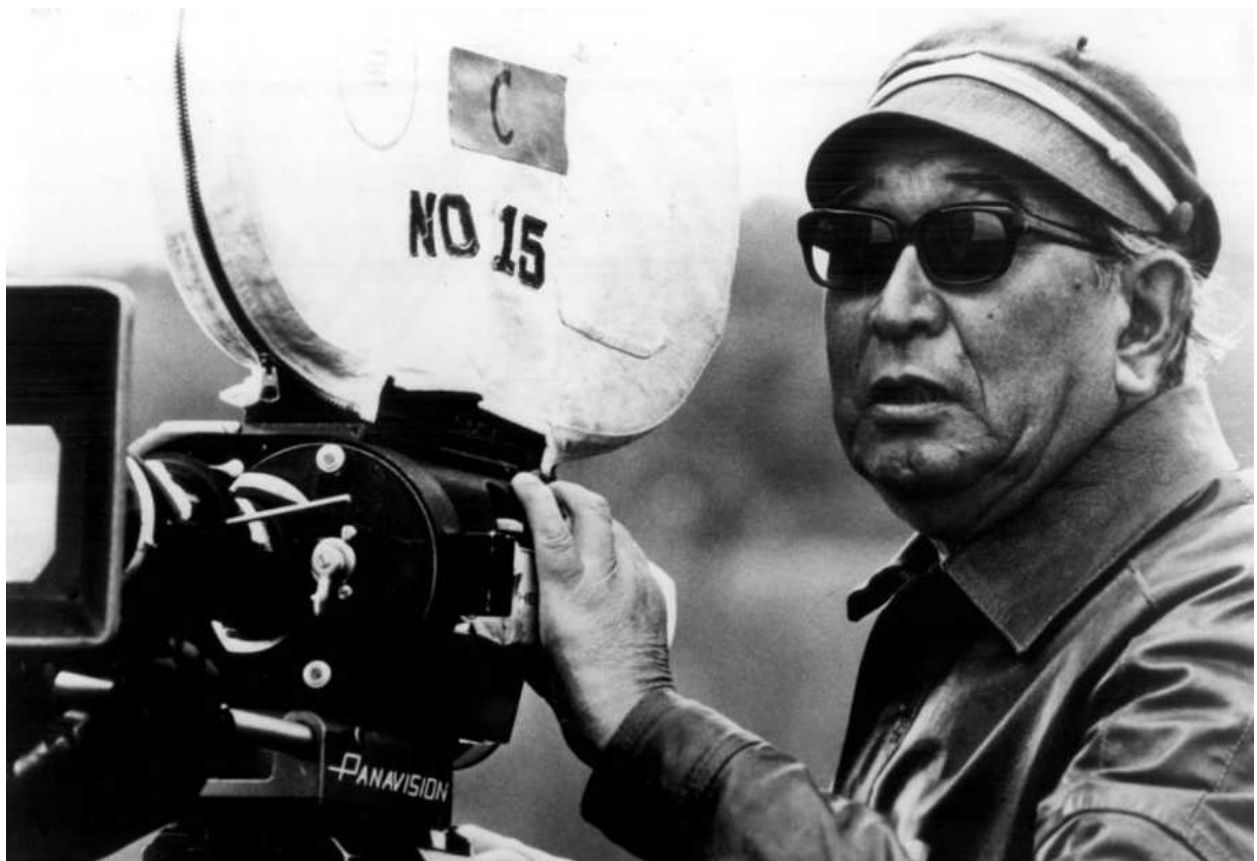
<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066647>

Submitted on 22 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le choix de la focale dans le cinéma d'Akira Kurosawa : un instrument au service de la mise en scène ?



Nicolas Diolez
Nicolas.diolez@outlook.fr
Année 2013/2014
23/05/2014

Directeur de recherche
M. José Moure

Master 2 recherche
Cinéma & audiovisuel

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne
UFR 04 – Saint Charles

Le choix de la focale dans le cinéma d'Akira Kurosawa : un instrument au service de la mise en scène ?

Nicolas Diolez
Nicolas.diolez@outlook.fr
Année 2013/2014
23/05/2014

Directeur de recherche
M. José Moure

Résumé

Akira Kurosawa est un cinéaste aux multiples facettes. Au cours de ce mémoire, l'auteur s'intéresse à une caractéristique technique unique : le choix de focale. À travers l'étude de nombreux films du cinéaste japonais comme *Les Sept Samourais* et *Barberousse*, en passant par des œuvres essentielles comme *Chien Enragé* et *Dersou Ouzala*, plusieurs éléments se dégagent : en fonction du cadrage souhaité, du désir d'exprimer une idée spécifique, Akira Kurosawa choisit une focale plutôt qu'une autre. Parfois, une longue focale, par ses paramètres esthétiques lui permet de saisir la tension et la vivacité de l'action, tantôt, une courte focale établit les personnages au sein d'un environnement et d'une société. Finalement, toutes ces réflexions mènent à l'analyse du montage, du choc entre les focales et de ses effets sur le spectateur. Akira Kurosawa démontre une véritable mise en scène de la focale qui manifeste l'évolution du style d'un cinéaste capital du XXème siècle.

Mots clefs

- Akira Kurosawa
- Focale
- Profondeur de champ
- Montage
- Japon

Introduction (p. 2)

I. Une longue focale de l'expressivité

- 1) Espace ,dramaturgie et subjectivité (p. 10)
- 2) Vers une esthétique du gros plan (p. 18)
- 3) L'éloignement de la caméra : la direction d'acteur (p. 29)

II. Une courte focale au service d'un tout

- 1) Théâtralité et réalisme en mouvement (p. 36)
- 2) Une partie d'un groupe (p. 43)
- 3) Une partie d'un environnement (p. 53)

III. Deux focales, un film

- 1) Plan contre plan : action contre représentation (p. 60)
- 2) À l'échelle d'une séquence (p. 67)
- 3) À l'échelle d'un film (p. 76)

Conclusion (p. 83)

Bibliographie (p. 91)

Filmographie (p. 93)

Akira Kurosawa a 25 ans lorsqu'il est recruté par le studio de cinéma Photo Chemical Laboratories en 1936. Il fait son entrée dans le milieu en temps que troisième assistant réalisateur. Pendant cinq ans, il participe à 24 longs-métrages dont 17 dirigés par son protecteur Kajirō Yamamoto. Puis, le futur cinéaste devient premier assistant réalisateur et écrit des scénarios, mais sans parvenir à convaincre le studio pour les réaliser lui-même. Lorsqu'il parle de sa formation d'assistant réalisateur, il explique ceci : « la doctrine de la P.C.L., en matière de fonctionnement c'était de considérer les assistants comme des cadets qui deviendraient plus tard eux-mêmes administrateurs et réalisateurs. On leur demandait, dans ce but, d'acquérir une maîtrise totale de tous les domaines concernant la production d'un film. Nous devions apporter notre aide aux laboratoires de développement, porter à la ceinture un marteau, un niveau de charpentier et des clous, mais tout aussi bien aider à l'écriture d'un scénario ou au montage du film ¹. » Ainsi, Kurosawa apprend au cours de ces années une base technique solide et polyvalente. Il apprend vite à maîtriser tous les aspects techniques liés à la création d'un film. Six ans après son entrée dans le studio, qui plus tard deviendra la Toho, il monte son premier film, *la légende du grand judo* et fait ses premiers pas dans un métier qui sera sien pendant plus de six décennies. La guerre frappe le pays de plein fouet et la censure s'installe, Kurosawa réalise quelques films, généralement obligé de faire de la propagande. C'est en 1948 que Kurosawa considère avoir fait son premier film du fait de sa liberté artistique. Le film s'appelle *l'Ange ivre* et marque la première collaboration de Kurosawa avec son acteur fétiche, Toshiro Mifune. Il s'ensuit une carrière riche en thématiques, en genres filmiques, passant de la fresque historique au film noir, mais également au film social, d'aventure et de samouraïs. Il a réalisé 32 films pendant une période de plus de 60 ans. De ce fait, Akira Kurosawa a traversé les époques comme peu de cinéastes. Il est parvenu à faire des films jusqu'à sa mort. Il a développé une grande

¹ *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, p. 160-161

polyvalence technique du fait de sa jeunesse marquée par une éducation stricte qui lui a appris à peindre, à faire de la calligraphie, à avoir une éthique de travail qui pousse vers le perfectionnisme. L'aspect méticuleux est essentiel chez le cinéaste, car avant d'être réalisateur, il a appris le fonctionnement de la création d'un film de la pré-production à la post-production. De ce fait, la technique cinématographique n'a pas de secret pour lui. Sur la plupart de ses films, il dessine lui même le story-board et écrit le scénario en collaboration avec une équipe de scénaristes qui lui est restée fidèle tout au long de sa carrière. Il travaille toujours en très proche collaboration avec le chef décorateur et les costumiers pour obtenir une richesse visuelle, invisible pour le spectateur, mais qui sans, ferait défaut aux films. Sur le tournage, il expérimente différents dispositifs de caméra et généralement le soir après une journée de tournage, s'occupe directement du montage de son film pour expérimenter, pour essayer de dégager des formes nouvelles. Qu'importe l'étape de création du film, il est toujours impliqué. Ce perfectionnisme et cette polyvalence technique dans la création montrent qu'il est un cinéaste qui ne laisse rien au hasard. S'il décide de faire un travelling, cela signifie qu'il a quelque chose à raconter par cette technique. S'il souhaite un plan séquence fixe, c'est qu'il fait sens. Souvent, ce genre de figures de style cinématographiques sont les plus analysées, car elles expriment quelque chose de fort. Elles sont aussi les techniques les plus visibles. Ni un travelling, ni un panoramique n'échappent à l'oeil du spectateur. Par ce biais, le cinéaste crée une dramaturgie, raconte par l'image, produit parfois du suspense, parfois un effet comique. Les figures de style définissent généralement un réalisateur : Kubrick et ses travellings arrières, Hitchcock et son découpage, Ozu et ses plans fixes à ras le sol, et la liste continue... Mais le cinéma ne se limite pas à simplement des travellings, des panoramiques, des plans fixes ou des zooms. Il ne faut pas en oublier l'image elle même, résultat de plusieurs dispositifs techniques tels que la lumière, le choix de focale, mais aussi ce qui est filmé (les acteurs, le décor, etc.). La lumière est fondamentale dans le cinéma et de nombreux cinéastes ont accordé une grande importance à sa maîtrise depuis l'époque des

frères Lumière. Que ce soit Fritz Lang, John Ford ou Robert Wise avec son expressionnisme clair obscur, chaque cinéaste a une approche bien particulière de la lumière. Encore une fois, comme les autres figures de style, elle est particulièrement visible, sensible à l'oeil du spectateur.

Parlons maintenant du choix de la focale, car il est impossible pour un cinéaste de passer outre le choix de l'objectif à chaque plan. Il est donc objet de réflexion à tous les instants d'un tournage. Ce qui est intéressant, c'est que la focale, par rapport aux autres figures de style, est souvent invisible à l'oeil du spectateur lambda. Pourtant, une focale longue et une focale courte offrent une perception de la scène radicalement différente. La courte focale se rapproche de la vue humaine, un cinéaste qui souhaite filmer un acteur en gros plan devra placer sa caméra à quelques centimètres du visage de l'acteur pour obtenir un cadre serré. Si par exemple, nous plaçons cet acteur devant la vue d'une montagne, une courte focale nous montrera son visage en gros plan, mais avec « l'air » (c'est-à-dire l'espace entre les bords du cadre et le contour de son visage) autour de lui, nous verrons clairement la montagne derrière, avec une grande profondeur de champ. Prenons maintenant cette même situation, mais cette fois-ci le cinéaste fait le choix d'une longue focale. Pour obtenir le même cadrage sur l'acteur, le réalisateur doit éloigner la caméra drastiquement, passant de quelques centimètres à certainement une bonne dizaine de mètres. Ensuite, nous remarquons que même si l'acteur a son visage de la même taille que dans le cadrage courte focale, il est impossible maintenant de distinguer la montagne derrière. La profondeur de champ est inexistante, la mise au point est faite seulement sur l'acteur au premier plan. De plus, à ce moment, la montagne forme plus un mur qui semble être à quelques centimètres de l'acteur. Car un des effets de la longue focale est d'écraser la profondeur. Enfin, l'espace sur les côtés est pratiquement inexistant, car la longue focale resserre les bords du cadre. Ainsi, ce type de focale change profondément notre perception de l'espace. Le résultat est radicalement différent d'une courte focale (pour voir la différence en un seul plan, il suffit de regarder un travelling compensé, le cadrage passe d'un plan en courte focale à un plan en longue

focale tout en gardant le même cadrage sur les acteurs). Or, la différence qui existe entre les deux focales peut perturber l'homogénéité visuelle de l'oeuvre. De nombreux films s'inscrivent dans la lignée du « montage invisible », c'est-à-dire que le montage, et de manière plus globale la mise en scène, se doivent d'être invisible à l'oeil du spectateur afin de ne pas le sortir de l'histoire, de briser le quatrième mur. L'essentiel de ceci repose sur la sensation de vivre une histoire et de ne pas avoir l'impression de regarder une histoire dans un film. Ce code esthétique est au coeur de l'âge d'or du cinéma Hollywoodien. Ainsi, même si le choix des focales est toujours une question fondamentale, le cinéaste cherche à éviter des cassures visuelles trop fortes, qui pourraient faire sortir le spectateur du film. Le passage d'un plan courte focale à un plan longue focale risque d'être trop abrupt et le mélange de ces deux opposés peut briser l'homogénéité visuelle du film. Robert Bresson a défini de nombreux aspects de sa mise en scène. Or, en ce qui concerne le choix de la focale, Bresson choisit systématiquement la même focale tout au long d'un film. Il utilise sur la majorité de ses films une focale de 50mm, c'est à dire une focale moyenne (une focale dite courte est inférieure à 50 mm, tandis qu'une longue est supérieure à 50 mm). Ghislain Cloquet, directeur de la photographie sur plusieurs films de Bresson, a dit ceci à propos du choix de la focale moyenne : « Alors sur le plan du 50mm, ce qui est frappant, c'est qu'en effet sa mise en scène ne préexiste pas. Il cherche sa mise en scène avec le 50mm et c'est le 50mm quelquefois qui donne la solution ². » Car une focale de ce type est quelque peu contraignante et de ce fait, Bresson pense sa mise en scène en fonction de ce qu'il peut obtenir par la moyenne focale. La contrainte qu'il se donne par l'utilisation du 50 mm lui définit une mise en scène qu'il n'aurait certainement pas sans celle-ci. Ainsi, le style du cinéaste doit beaucoup au choix de sa focale. Elle représente les fondations de sa mise en scène. De plus, le choix de la focale unique permet de créer l'homogénéité visuelle du film, d'où une grande fluidité.

Maintenant, dans le cas d'Akira Kurosawa, ce dernier a une approche très différente.

2 BRESSION Mylène, *Bresson par Bresson, entretiens (1943-1983)*, Flammarion, Coll. Ecrire l'art, 2013.

Kurosawa a souvent exprimé son amour pour le cinéma muet, admirant sa puissance évocatrice : « Souvent, en conversation, les gens m'ont dit qu'une des scènes de mes films leur a rappelé quelque chose en rapport avec l'ère du muet. Quand on me dit cela, je m'aperçois soudainement que c'est peut-être vrai, parce que j'ai vu beaucoup de films que j'admire particulièrement, ces derniers me restent en mémoire et j'ai certainement une envie de recréer les mêmes impressions lorsque je réalise mes films. »³. De ceci se dégage une volonté de ressentir par l'image, seulement par elle. La focale fait partie des choix techniques ayant un impact sur le visuel. Cette influence du muet est certainement essentielle pour comprendre l'intérêt que porte le cinéaste à la maîtrise technique du cinéma. Nombreux sont ceux qui ont constaté une utilisation spécifique de la focale chez Kurosawa, en particulier de l'usage du téléobjectif (longue focale). Or, comme nous l'avons expliqué, dans le cas de Robert Bresson, le choix de la focale induit une mise en scène. Il est bon se demander la manière dont Kurosawa aborde le choix de ses focales, courte et longue. D'où cette problématique :

Comment Akira Kurosawa parvient-il à transformer un paramètre technique, la focale, en un instrument à part entière de sa mise en scène ?

Pour mettre en avant un style, une technique de mise en scène spécifique au cinéaste, il faut déjà chercher à trouver ce qui est redondant dans son utilisation de la focale. C'est pour cela que ce travail de recherche exige un corps représentatif de son œuvre. De ce fait, le choix de huit films pour des raisons spécifiques incombe à ce mémoire. Par ordre chronologique le premier est *Chien enragé* (1949), à cette époque le cinéaste avait déjà réalisé quelques films, mais la plupart pendant la Seconde Guerre Mondiale. Sa liberté artistique était compromise par la censure. Puis,

3 « frequently, in conversation, people have pointed out to me that a particular scene in one of my films reminds them of something as far back as the silent film era. When I'm told this, I suddenly realize that it may be true, because i've seen many films that i admired very much and the ones I like stay with me in my subconscious and perhaps I have some kind of impulse to recreate the same impression when I make my own films » (tda)
PRINCE Stephen, *The Warrior's camera*, Princeton université Press, 1999, p. 19.

vient *l'Ange ivre* (1948) que Kurosawa considère comme son premier film « libre » (fin de la censure). Ainsi *Chien enragé* arrive deux années après. Le choix se porte tout de même sur ce film plutôt que sur *l'Ange ivre* pour une raison bien précise. Tout d'abord le *Chien enragé* est le premier film dans lequel nous observons une variété dans le choix de la focale. Son premier film révèle une « patte », un style de montage, mais ne propose pas une vision de la focale. *Chien enragé* s'inscrit dans les premières réelles expérimentations du cinéaste, tout aussi bien d'un point de vue du montage que de la focale. C'est pourquoi il est plus pertinent de s'intéresser à ce dernier. Passons au second film du corpus, *Rashōmon* (1950), une œuvre fondatrice pour le cinéaste, car elle lui apporte la reconnaissance internationale et brise pour la première fois les frontières du Japon pour conquérir l'Occident. De plus, c'est un film riche en thématique et au style narratif innovant pour l'époque. À travers le récit des protagonistes devant un tribunal, Kurosawa filme trois versions de la même histoire, à propos du viol d'une femme par un bandit et le meurtre de son mari. Troisième film, *Les Sept Samouraïs*, un de ses films les plus célèbres et les plus cités comme influence par les cinéastes. Une fresque de près de 3h21 sur sept samouraïs qui vont venir en aide à des pauvres paysans face à des bandits. Une œuvre clef par bien des aspects qu'il convient d'étudier en profondeur. Quatrième film, un film noir du nom d'*Entre le ciel et l'enfer* (1963). Ce genre revient souvent dans sa carrière avec *l'Ange ivre* en tout premier lieu, mais aussi *Les salauds dorment en paix* (1960) et *Chien enragé* (1949). Le choix de l'analyse se porte sur *Entre le ciel et l'enfer*, car c'est son dernier de ce style et également le plus ambitieux. Il raconte l'histoire d'un riche industriel confronté à une demande de rançon suite à un kidnapping. Cinquième film *Barberousse* (1965), qui raconte l'arrivée d'un jeune médecin dans un hospice. Dans ce lieu, il va découvrir le métier, mais aussi un médecin qui dirige le centre du nom de Barberousse. C'est un film profondément humaniste, bien spécifique à la carrière de Kurosawa. C'est aussi la dernière collaboration avec son acteur vedette, Toshiro Mifune, suite à des désaccords artistiques ils ne tourneront plus jamais ensemble. Le cinéaste entame ainsi une

seconde partie de sa carrière sans lui. Sixième film, *Dersou Ouzala* (1975), le film raconte l'amitié entre un officier de l'armée russe topographe et un autochtone de la taïga sibérienne. L'action se déroule dans un environnement naturel aussi beau que dangereux. C'est seulement la seconde fois qu'il tourne en couleur. *Dersou Ouzala* est un film important pour le cinéaste, il rêve de le réaliser depuis les années 1930 et le tournage fait suite à quelques revers de santé et l'échec de son précédent film *Dodes'kaden* en 1970. Par ses premiers pas dans la couleur, le choix de tourner pour la première fois en pays étranger (et dans une langue étrangère), et par les thématiques qu'il aborde, l'oeuvre est fondamentale dans sa filmographie. *Dersou Ouzala* est un film qui mérite de faire partie du corpus. Septième film, *Ran* (1985), comme *Les Sept Samourais* en 1953, ce film possède une aura qui dépasse les frontières du Japon. Près de trente ans après *Les Sept Samourais*, le cinéaste réalise une grande fresque adaptée librement du *Roi Lear* de William Shakespeare. Le film raconte la destitution d'un Daymo (chef de clan japonais), Ichimonji Hidetora, au profit d'un de ses fils. Mais cette résolution mène son clan vers sa perte et le vieil homme doit faire face à ses crimes qu'il a commis des dizaines d'années auparavant. Enfin, le dernier film de ce corpus est également un des derniers films de Kurosawa, c'est-à-dire *Rêves* (1990). Afin d'avoir une image complète de son utilisation de la focale, il est essentiel de voir si son style a perduré jusque dans ses dernières oeuvres. De plus, *Rêves* est une succession de courts-métrages (des rêves faits par Kurosawa), il propose une forme inédite dans sa carrière. Les nombreux courts-métrages fonctionnent comme une autobiographie des pensées du cinéaste et de sa conception du monde et de notre temps. Ainsi, ce corpus nous permet de traverser précisément cinq décennies de la carrière du cinéaste. De ses débuts comme cinéaste possédant sa liberté artistique et commençant à expérimenter le médium (*Chien enragé*) à la fin de carrière d'un cinéaste qui a traversé les époques et qui nous fait part de ses démons comme de ses passions (*Rêves*). Ce corpus va nous permettre de trouver les récurrences dans ses choix de focale, mais aussi ses spécificités, sa « patte » artistique. Tout cela pour mieux comprendre un

cinéaste qui a fait de la technique cinématographique un art à part entière.

Dans un premier temps, l'analyse se portera sur le choix de la longue focale. Il va s'agir de découvrir de quelle manière Kurosawa l'intègre à sa mise en scène et ce qu'elle signifie. Pour cela, nous verrons l'utilité expressive de la longue focale, sa dramaturgie propre, tout cela à travers les particularités techniques de cette focale.

Dans un second temps, la courte focale sera l'objet de notre étude. La question de savoir si elle fonctionne comme un opposé à la longue focale et quelles sont ses particularités utilisées par Kurosawa afin de signifier une dramaturgie. L'analyse s'attachera à la profondeur de champ et le jeu sur l'espace offerts par ce type de focale.

Enfin, la simple unité du plan n'est pas suffisant pour comprendre un film dans sa globalité. Il s'agit à ce moment de découvrir comment fonctionne le choix de la focale au sein d'un montage. Des focales opposées peuvent-elles cohabiter dans un même montage ? Et si oui, quel effet Kurosawa cherche-t-il à donner ?

1) espace, dramaturgie et subjectivité

Choisir de faire un plan séquence de cinq minutes est un choix narratif, un moyen de fabriquer un mystère, de créer du suspense. Plusieurs cinéastes ont mis en avant ce dispositif dans l'optique de faire trembler le spectateur sur une période de temps qui ne semble plus finir. Le plan séquence d'ouverture de *la Soif du mal* (1958) d'Orson Welles en est l'exemple parfait : un plan qui s'étire dans le temps alors que nous savons qu'il y a une bombe dans la voiture, mais les protagonistes non. De ce fait, le cinéaste parvient à partir d'une figure de style à fabriquer le suspense par les capacités uniques du plan séquence. Un réalisateur tel que Akira Kurosawa insuffle le suspense à travers une toute autre figure de style : la longue focale. Pour le bien de l'analyse, nous allons nous intéresser au film *Barberousse*, car dans cette œuvre, entre autre, le réalisateur décide d'utiliser une caractéristique visuelle de la longue focale afin de créer un enjeu narratif.

Tout d'abord, il faut être au courant du contexte pour saisir la tension du moment. Le personnage principal, un jeune chirurgien apprend qu'une femme dite « mante religieuse » (qui dévore ses époux après l'accouplement) s'est échappée de sa chambre. Elle est extrêmement dangereuse et a déjà blessé plusieurs membres de l'hospice avant l'arrivée du jeune homme (nous l'apprenons à travers le dialogue avec la femme qui s'occupe de cette patiente). De ce fait, Akira Kurosawa a préparé l'esprit du spectateur à un potentiel danger. Donc lorsque nous apprenons son évasion, le suspense entre en jeu. Le chirurgien apprend la nouvelle, l'hospice passe en état d'alerte, mais lui reste dans sa chambre, allongé sur le sol. Soudain, la « mante religieuse » débarque dans la pièce. En guise de premier plan, Kurosawa utilise une très longue focale⁴. L'effet est immédiat, c'est une situation de tension, la proximité entre les deux est si forte que

4 Voir page suivante « plan en longue focale ».

l'espace qui les sépare semble franchissable en un ou deux pas. Le chirurgien se relève brutalement et recule autant qu'il peut, mais une bouteille dans la composition du plan paraît lui barrer la route. Il est donc pris au piège. Ainsi, dans un premier temps, Akira Kurosawa fait violence au spectateur. La jeune femme semble prête à lui sauter au cou. Elle est dans l'espace vital du personnage principal et donc, de ce fait, dans l'espace vital du spectateur qui s'identifie en la personne du médecin.

Plan en longue focale (*Barberousse*)



Réalité de l'espace



Nous observons que Kurosawa place deux autres éléments dans le cadre : une bouteille et une bougie. Ces deux éléments et les deux personnages paraissent dans le même plan géométrique, l'espace est horizontal et non dans la profondeur. Ces deux objets participent à resserrer la composition. Dans un entretien, à la question : pourquoi place-t-il des objets entre les personnages et la caméra, Kurosawa explique : « *C'est parce que je veux que le spectateur ressente le même sentiment que les personnages, celui d'être prisonnier.* »⁵ Le héros est coincé, il ne peut sortir du cadre, car il en est bloqué par les objets. Le spectateur ressent une grande terreur à l'idée de ne pas avoir de moyen d'évasion, la longue focale l'emprisonne dans une cage délimitée par la bouteille et la bougie (un surcadrage). Enfin, les personnages sont environ de la même taille en ce qui concerne la hauteur dans le cadre, mais l'un est sur ses genoux et l'autre debout. L'échelle étant modifiée, nous avons l'impression qu'ils sont l'un en face de l'autre à

5 « *This is because i want to produce in the audience the same feeling the characters have of being trapped* » (tda) CARDULLO Bert, *Akira Kurosawa : interviews*, University Press of Mississippi, 2007, p. 27

seulement un petit mètre d'écart. La composition fonctionne telle un duel à mort, il n'y a pas d'échappatoire, la seule sortie est représentée par la porte, mais c'est là que se trouve le danger. Kurosawa donne par la puissante capacité de la longue focale, un suspense redoutable et même un sentiment de désespoir (il ne semble pas y avoir de possibilité de s'échapper). Pourtant, nous allons découvrir dans le plan qui suit⁶ que l'espace est bien plus grand que ce que nous laissait penser le plan précédent. Ce plan suivant agit comme un rappel de la réalité de l'espace. C'est le premier qui montre l'espace tel qu'il est réellement. L'espace entre les deux est au final « respirable », le sentiment de proximité donné par la longue focale disparaît, le spectateur trouve un temps de répit. Le suspense ne fait qu'augmenter exponentiellement : de la femme dangereuse dont le récit parlait auparavant à l'expression visuelle de la femme fatale par excellence, il n'y a qu'un pas franchi aisément par l'utilisation de la longue focale. La compression de l'espace dans la profondeur entraîne une proximité déstabilisante et le plan prépare le terrain à la tension de la séquence.

En outre, le cinéaste montre une volonté d'exprimer le ressenti du personnage à travers le prisme de la longue focale, qui, en jouant sur notre perception de l'espace, induit chez le spectateur le même sentiment que celui du jeune médecin. Certains réalisateurs sont passés maîtres dans l'utilisation de l'identification du spectateur au personnage du film. Jean Mitry définit ce rapport spécifique du spectateur au médium cinématographique : « Tout se passe « comme si » l'acteur était notre double, l'incarnation de notre moi intentionnel. Jamais on n'agit ni ne ressent comme si l'on était lui. On ne cesse point de le considérer comme un « autre » à moins, bien sûr, que la caméra – dite subjective – ne nous fasse voir les choses comme il est censé les voir lui même ⁷. » Mitry considère ainsi que nous ne ressentons à la « place » du personnage seulement dans le cas de la caméra subjective. Nous ne sommes jamais totalement

6 Voir page précédente « Réalité de l'espace ».

7 *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, 2001, p. 126.

l'acteur, seulement une projection de nous même à travers la personne de l'acteur. D'où l'idée d'une distance avec la pensée de l'acteur, car le spectateur a conscience d'assister à un film. Or, Kurosawa propose vision particulière, le choix la longue focale agit comme une perception subjective de l'action par le protagoniste. Le médecin se retrouve prisonnier par la longue focale, son ressenti intradiégétique correspond à l'étouffement de l'image. La bouteille derrière lui le bloque dans la composition du plan, mais aussi dans son mouvement. De ce fait, le personnage et le spectateur ont les mêmes perceptions subjectives de l'action : emprisonnement, proximité, sentiment de danger. Ils partagent la même vision, ce qui le place dans une position étrange où il ressent ce que son « double » ressent.

De plus, le médecin est une personne comme les autres, c'est le protagoniste principal qui apprend son métier au fur et à mesure de son évolution dans le film. Il est plein d'orgueil au début du récit, jeune et naïf, comme le spectateur. Puis, Kurosawa tente de changer notre point de vue en nous faisant regarder en personnifiant notre projection de nous même à l'écran à travers le personnage du jeune médecin. Dès le départ, nous découvrons le monde par ses yeux. Pour ces raisons, il y a une forte identification au personnage. Le plan en longue focale s'inscrit dans cette logique de nous positionner totalement de son point de vue. Il est de dos, le regard tourné directement vers la terrible « mante religieuse ». Nous voyons ce qu'il voit. Nous ressentons cette proximité inquiétante. Nous nous sentons emprisonné par la bouteille et la bougie. Pour autant, ce n'est pas un plan dit « subjectif », le corps du personnage est bien présent à l'écran, mais c'est donc d'un point de vue purement psychologique que la subjectivité s'inscrit. La séquence de *Barberousse* démontre clairement la force de l'identification dans le ressenti émotionnel du spectateur, nous sommes aux côtés du personnage, à la fois terrifié, méfiant et curieux à l'arrivée de cette étrange femme.

Ce n'est pas un cas à part pour le cinéaste. Il est toujours à la recherche d'idée à expérimenter. D'ailleurs il explique dans son livre « comme une autobiographie » une de ses

recherches dans *Un merveilleux dimanche* (1947) afin de faire participer plus activement le spectateur au film : « [...] l'héroïne transgressait toutes les règles du cinéma en s'adressant au public du film pour lui faire cette demande : « S'il vous plaît, si vous avez pitié de nous, applaudissez, tous, et si vous faites cela pour nous je suis sûre que nous pourrons entendre la musique. » Le public applaudit, et le héros prend une baguette de chef d'orchestre. Il n'a pas plus tôt commencé à l'agiter que la *Symphonie inachevée* démarre sur la bande sonore ⁸. » En ces années, c'est une expérience peu commune. Il poursuit son explication : « Mon idée, c'était d'obtenir la participation du public en m'adressant directement à lui. Quand un public va voir un film, il y participe plus ou moins de toute façon, dans la mesure où il est impliqué émotionnellement dans l'histoire et où il s'oublie. Mais ce phénomène se déroule dans le for intérieur de chacun et il ne se traduit pas par une réaction concrète, seulement, à la rigueur, par des applaudissements spontanés. Ce que j'ai voulu obtenir avec cette scène du *Merveilleux dimanche*, c'était faire du public un participant actif de l'intrigue et qu'il ait l'impression d'agir sur le déroulement du film ⁹. » Au final, l'expérience est un échec, le public japonais n'applaudit pas, le silence règne. Mais cet essai assez osé et direct montre un point fondamental de la mentalité du cinéaste : la recherche de la participation du spectateur à l'intrigue à partir de moyens détournés. L'exemple de *Barberousse* est une méthode plus subtile et plus basée sur le ressenti du spectateur face à l'image brute. Ainsi, la longue focale n'est pas seulement un simple instrument esthétisant, elle participe à une dramaturgie bien précise. Cet exemple est particulièrement révélateur d'une certaine utilisation de la longue focale.

Continuons avec un autre exemple de *Barberousse*, mais avant tout, il est important d'expliquer quelque peu le film. *Barberousse* raconte l'histoire misérable et terrible d'êtres humains qui n'ont jamais rien possédé, jamais rien accompli, juste mené une vie pauvre, mais

⁸ Quetigny, *Cahiers du cinéma*, 1997, p. 251.

⁹ *Ibid.*

sincère. L'hospice est un lieu de convergence où tous ces êtres se réunissent et content leurs histoires aux médecins. D'abord c'est la « mante religieuse » qui parle de son enfance tragique pour séduire le jeune chirurgien, puis c'est la fille mariée avec l'amant de sa mère, et encore par la suite c'est le vieillard sur le point de mourir qui raconte son histoire d'amour avec une jeune femme déjà promise à un autre. La liste continue tout le long du film et ces témoignages participent à humaniser le personnage principal, alors qu'il se comportait auparavant comme un enfant gâté. D'où l'idée que l'essence même de l'oeuvre repose sur les témoignages, car ils nous apprennent à devenir « humain ». Akira Kurosawa aborde sa mise en scène dans cette optique, le but étant de changer le point de vue du spectateur, lui rappeler ses devoirs contre la misère. Comme nous l'avons vu, l'identification au personnage principal, Yamamoto, est totale, car Kurosawa reste toujours de son point de vue, afin que le spectateur voit ce qu'il voit, ressente ce qu'il ressent. Au cours d'un témoignage, celui du mourant qui parle de son amour impossible pour une femme déjà promise à un autre, Kurosawa utilise de nombreux flash-backs. Il alterne entre des gros plans sur l'homme en train de raconter, sous le regard d'une assistance nombreuse et silencieuse, avec des brides de flash-backs lors desquels nous apprenons les circonstances de leur rencontre, la naissance de leur amour, leur mariage malgré la réticence de la jeune femme (étant promise à un autre, elle ne peut compter sur l'appui de ses parents, son mariage avec cet inconnu l'obligerait à aller l'encontre de leur avis, ce qui n'est pas concevable à cette époque). Ils se marient envers et contre tout, mais l'homme n'est pas au courant de la situation. Soudain, alors qu'ils vivent depuis quelques temps ensemble, il y a un grand tremblement de terre. L'homme cherche sa femme dans les décombres, en vain. Il pense alors qu'elle est morte, mais il va tout de même chez ses parents afin d'en être sûr. Il découvre qu'ils la pensent décédée depuis bien longtemps et qu'ils n'étaient au courant de rien. Il finit par s'installer dans la ville où se trouve l'hospice, pensant sa femme disparue. Mais deux ans plus tard, il la croise par hasard. Elle a un bébé de 8 mois sur le dos. Comprenant qu'elle a eu un enfant d'un autre homme, il tombe dans un

profond désespoir face à elle, mais il ne parvient pas à ne plus l'aimer. Son amour pour elle résonne encore bien trop fortement dans son cœur. Quand ils se disent « au revoir », il ne réussit pas à se faire à l'idée d'être séparé d'elle à nouveau. Le choc est terrible pour lui. Or, Kurosawa exprime cette difficulté en un plan particulièrement fort et révélateur de la détresse des deux personnages et ce plan est une longue focale. En observant les images ci-dessous, nous constatons ceci : par la compression de l'espace dans la profondeur, Kurosawa crée un lien invisible entre les deux personnages. Ils doivent tous deux aller dans des directions opposées, mais la compression de l'espace exprime autre chose, elle montre le lien puissant qui les maintient entre eux, qui les empêche de se séparer.

Chacun de leur côté (*Barberousse*)



Tentative de fuite



Il se retourne une dernière fois



Il part, elle se retourne



De ce fait, Kurosawa se sert de la longue focale pour réduire la profondeur entre les deux personnages, celle-ci permet au cinéaste d'exprimer la connexion amoureuse. Encore une fois la thématique de l'emprisonnement revient à la charge : les personnages tentent de sortir du cadre, mais la composition en longue focale agit comme un véritable mur. En effet, il faut rappeler une des caractéristiques techniques de ce type de focale, du fait de la compression de l'espace et de la

distance entre le sujet filmé et la caméra, les déplacements dans la profondeur sont particulièrement longs et donnent une impression de staticité, les personnages ne semblent pas avancer. Par contre s'ils se déplacent dans la longueur du cadre, ils peuvent en sortir très rapidement, car la longue focale réduit l'espace sur les bords. Or, nous assistons à un cas où il essaye de sortir dans la profondeur de l'image. L'homme s'approche dans la direction de la caméra, il fait plusieurs pas, pourtant il ne semble pas avoir bougé de plus de quelques centimètres (il reste pratiquement à la même échelle dans le cadre sur les quatre images, alors qu'il se déplace de plusieurs mètres dans la réalité intradiégétique). De ce fait, le sentiment d'emprisonnement est présent dans cette séquence. Par contre, ce qui est représenté change du tout au tout. Cette fois-ci ce n'est plus le sentiment de terreur inspiré par la « mante religieuse », ni le suspense qui en découle. Il exprime le lien entre deux personnes sur le point de se quitter pour ne jamais se revoir alors qu'ils s'aiment éperdument. La longue focale participe à rendre ce moment pénible pour le spectateur, qui, à travers les caractéristiques esthétiques de la composition comprend le ressenti des deux personnages. Dans ce cas, le point de vue est plus objectif que dans celui de la « mante religieuse », nous sommes à la fois dans la position de la femme et de l'homme, nous ressentons ce qu'ils ressentent mutuellement. De plus, en addition à l'aspect visuel du plan en longue focale, tout cet instant se déroule dans un grand silence, excepté le petit bruit de tintement d'un objet que l'homme a acheté dans une boutique. Or, il l'a acheté à l'endroit où il a retrouvé sa femme après deux ans de disparition. Ce petit bruit agit comme un lien sonore entre les deux personnages, tandis que la longue focale l'exprime à l'image. L'image et le son ensemble permettent de saisir cet instant déchirant. Le drame de l'histoire prend forme par la longue focale.

Ainsi, c'est un outil de narration, de dramaturgie, Kurosawa raconte une « histoire » à l'aide de la longue focale. L'invisible devient visible, l'amour inconditionnel qui unit ce couple et

la terreur subjective du chirurgien face à la « mante religieuse » prennent une forme expressive visuelle. C'est par la profondeur, du moins sa sensation d'absence, que le cinéaste crée des compositions dynamiques. Si cette notion de profondeur est un élément essentiel dans le choix de sa mise en scène, nous avons eu l'occasion d'analyser des plans relativement larges avec deux personnages à l'image. Pourtant toutes les caractéristiques primaires de la longue focale semblent aller vers une esthétique du gros plan, étant donné que ses capacités sont plus aptes à filmer des décors restreints et non des vastes plans d'ensemble qui demandent une grande profondeur de champ et longueur de cadre (ce qui est le cas pour une courte focale). C'est pour cela qu'il est maintenant intéressant d'étudier le cas des gros plan ; est-ce que Kurosawa développe une esthétique de la longue focale par le gros plan ?

2) Vers une esthétique du gros plan

Dans *La Maison du diable*, Robert Wise choisit de filmer les acteurs souvent décentrés dans le cadre avec un objectif à très grand angle (courte focale). Ce qui donne la sensation au spectateur d'être cerné par le manoir, celui-ci prenant plus de place dans le cadre que les personnages. D'où une tension et même une sensation proche de la claustrophobie presque paradoxale vu les dimensions du cadre et du bâtiment. Robert Wise s'exprime à travers des courtes focales pour rendre sensible la terreur de la maison. C'est un choix de mise en scène qui a le mérite d'être très efficace. Pour autant, Kurosawa aborde la question de la claustrophobie et de la terreur d'une toute autre manière.

Dans *Rêves*, un des courts-métrages du film, *la tempête des neiges*, raconte l'acharnement d'alpinistes qui cherchent à retrouver leur campement avant que le blizzard ne les tue. Kurosawa désire montrer la difficulté et la souffrance de ces hommes qui défient la nature pour leur survie¹⁰. Une partie de sa mise en scène consiste à ralentir légèrement les plans, les mouvements

¹⁰ Voir images page suivante « La lutte ».

en sont d'autant plus pénibles. Également, il y a un brouillard qui amoindrit la visibilité et un traitement du son bien particulier qui met en avant la respiration des personnages. De plus, tout se passe dans un silence glacial et terrifiant. Toutes ces techniques participent à retranscrire la peine des personnages. Mais ce n'est pas tout, car Kurosawa choisit un dispositif de longue focale qui, de la même manière que dans *Barberousse*, renforce la sensation de malaise par la proximité et l'expression des corps à l'image. Les corps sont filmés tels des masses. L'alpiniste marche, la caméra le suit, mais nous avons l'impression qu'il ne progresse presque pas (en grande partie à cause de l'absence de repère). Le spectateur assiste impuissant au combat de ces hommes contre la nature. Leur combat est montré d'une manière qui suscite une impression d'instabilité, d'absence de contrôle.

La lutte pour la survie des alpinistes (*Rêves*)

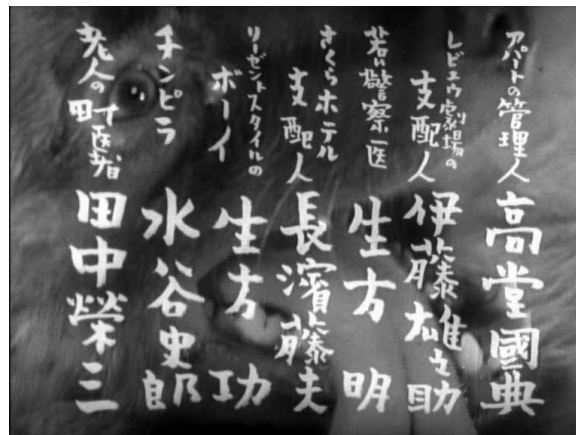


Et ceci pour une raison bien précise : la composition du cadre est si facilement « parcourable » par le personnage qu'il en sort quasi-totalement à certaines occasions (la longue focale compresse l'espace). La caméra peine à le recadrer, tout comme il peine à avancer. Lorsqu'il sort inexorablement du cadre, nous avons l'impression qu'il ne va jamais refaire

« surface » tant la difficulté est sensible à l'image. Le va-et-vient incessant dans le cadre crée une dynamique spécifique. Par le choix du gros plan longue focale entre autre (il ne faut pas oublier les autres paramètres comme le son), Akira Kurosawa parvient à rendre perceptible la souffrance du personnage. Cette capacité à rendre compte d'une réalité intradiégétique et à la rendre visible à travers la mise en scène est particulièrement récurrent dans son cinéma. Il s'efforce toujours d'être au plus proche des personnages, au plus près de leurs émotions afin que le spectateur s'identifie à la situation et au personnage.

D'ailleurs, quarante ans plus tôt, Kurosawa réalise *Chien enragé*, un film qui montre la misère d'après guerre et la compassion qu'il porte à l'Homme face à la pauvreté. Un inspecteur cherche, aidé par un collègue, une arme de service qui lui a été dérobée dans un bus. Au tout début du film, lors du générique, Kurosawa filme un chien en gros plan¹¹.

Le chien en quête d'air (*Chien Enragé*)



La chaleur accablante de l'été à Tokyo afflige le chien, qui, la langue pendue, cherche de l'air. La composition du plan fait que nous sommes confrontés à ce chien, il n'y pas d'espace autour de lui, le plan est aussi irrespirable que l'air qu'il respire. Du fait de la longue focale, parfois le chien déplace la tête et la caméra le suit après coup. Son mouvement étant imprévisible, le plan demande beaucoup d'attention au caméraman. Nous retrouvons une idée similaire à la longue focale de *Rêves*, Kurosawa s'exprime par la même méthode pour faire

¹¹ Voir image « Le chien ».

ressentir au spectateur la chaleur insupportable. Cette dernière est au centre du film, elle le parcourt dès son générique. Avec ce plan à la fois métaphorique de l'intrigue et des personnages (il n'y a que deux chiens enragés dans le film, ce sont le voleur et la société), et métaphorique d'une donnée non existante au cinéma en elle-même (la chaleur), le cinéaste parvient directement à préparer le terrain pour le reste du film en un simple gros plan.

Plus tard dans le film, l'enquête mène les deux inspecteurs vers une jeune femme qui connaît certainement le voleur. La séquence se déroule dans un music-hall, les deux inspecteurs demandent à lui parler afin de l'interroger. D'emblée le cinéaste cherche à montrer la fragilité de la jeune femme, son malaise devant les deux inspecteurs qui la cernent. Elle est enfermée par les deux hommes, ils souhaitent qu'elle révèle la localisation du voleur, mais elle ne leur dit pas, car comme nous le comprenons plus tard avec certitude, elle est éprise d'un amour sincère pour l'homme recherché et ne désire aucunement le trahir. Ces deux jeunes gens sont perdus, déboussolés, dans une société qui les a oubliés ou du moins ignorés (le voleur est un ancien soldat revenu de la Seconde Guerre Mondiale). Afin de mettre en avant sa sensation d'emprisonnement, son déchirement interne (elle n'a pas envie de mentir, mais elle est obligée pour le protéger), Kurosawa utilise un gros plan en longue focale sur son visage¹².

Représentation du malaise psychologique (*Chien Enragé*)



¹² Voir image « Représentation du malaise psychologique »

Elle n'ose pas croiser le regard des deux inspecteurs, donc elle regarde ses pieds. Seule dans le cadre, elle n'a pas d'endroit où se cacher. Au final, tout le dialogue autour (l'interrogatoire) importe peu. Par l'image nous comprenons déjà sa relation par rapport au jeune homme, nous devinons également qu'elle en sait plus qu'elle n'en dit, et enfin qu'elle est sensible et mal à l'aise. Ces informations transparaissent à l'image et permettent à Kurosawa de communiquer avec le public. C'est par le gros plan qu'elle est parfaitement saisissable aux yeux du spectateur. Les caractéristiques de la longue focale permettent à Kurosawa d'accentuer l'expressivité de sa posture. À cause de ce gros plan, elle paraît « dénudée », tout le monde la regarde, alors qu'elle ne désire rien d'autre que la solitude. Systématiquement, Kurosawa la pousse à bout aux yeux du spectateur par le gros plan et si ce n'est pas par ce procédé, c'est par le choix de la composition (les deux policiers qui l'entourent, toujours en longue focale). Que ce soit dans l'exemple de *Barberousse* ou de *Chien enragé*, le ressenti du protagoniste est palpable à l'image, la différence réside à la mise en avant de son expressivité corporelle et l'utilisation d'un gros plan. En plus de cette forme expressive, il ne faut pas oublier l'un des points fondamentaux du cinéma : le jeu des regards.

En effet, Reprenons la séquence de la « mante religieuse » dans *Barberousse*. Suite à son arrivée, elle raconte son histoire au jeune chirurgien. À mesure que la garde du médecin diminue, les deux personnages se rapprochent petit à petit jusqu'à se retrouver au corps à corps, enlacés l'un contre l'autre. Après un long plan en courte focale, Kurosawa repasse à la longue focale, mais cette fois-ci avec des échelles de plan plus rapprochées des corps et principalement des visages. L'usage de la longue focale atteint ici son paroxysme. Tout d'abord, il donne une impression unique de deux dimensions, de deux êtres qui ne font qu'un¹³.

13 Voir les images page suivante « la tension par le gros plan »

La tension par le gros plan (*Barberousse*)



Le décor peu spacieux et les murs participent à abolir toute profondeur dans le cadre. La multiplicité des longues focales utilisées finissent par asphyxier le spectateur : que va-t-il se passer ? Le jeune homme va-t-il se faire tuer ? La peur est omniprésente, car l'atmosphère dans le cadre est étouffante. En même temps, le passage dégage une grande teneur érotique, ce qui rend l'action encore plus insaisissable avant que la femme dégaine sa broche pour tenter de tuer le médecin. La séquence devient à la fois terrifiante, car nous connaissons le caractère instable de la jeune femme, et à la fois étrangement érotique (l'enlacement des corps). Le doute persiste jusqu'à l'arrivée de la broche. Kurosawa filme des brides d'action, tout en restant au plus près des personnages en gros plan. Il met en avant l'expressivité des regards pour marquer la tension (l'image du bas à droite montre clairement le jeu sur l'expressivité des yeux de la « mante religieuse », elle semble possédée). L'espace étant facilement parcourable en longueur dans ce type de plan, le mouvement à l'intérieur du cadre est plus vif, plus saccadé, les regards apparaissent et disparaissent, cachés parfois par un corps suite à un mouvement. L'extrême dynamisme dans le cadre participe à la tension de la séquence, et le fait d'être au plus près des

corps renforce la claustrophobie et la tension. Encore une fois le cinéaste enferme son personnage principal, cette fois-ci attaché au corps de la « mante religieuse » par les manches de son kimono. Il est pris au piège du cadre, de manière encore plus brutale maintenant que le gros plan exprime toute la férocité du corps à corps. Par ailleurs, les images sont dans l'ordre de la séquence¹⁴. Nous notons le rapprochement progressif de l'échelle de plan. À mesure que le suspense grimpe, le cadre se fait de plus en plus confiné et restreint, de plus en plus proche des regards terrifiants de la « mante religieuse ». Ainsi, l'expressivité des regards est au service de la tension de la séquence.

Autre point offert par la longue focale, c'est l'absence de la profondeur de champ qui permet au cinéaste d'isoler le visage de l'acteur du reste du cadre. En effet, la netteté est faite sur un endroit déterminé de la composition. Bien entendu, dans un gros plan, la mise au point est sur le visage de l'acteur, ce qui rend tout le décor derrière lui flou, une masse qui demeure sans identité. Mais l'isolement de l'acteur de son environnement a un rôle essentiel : cela permet de faire ressortir son visage et son expression. Dans la seconde partie de *Barberousse*, le jeune médecin recueille une enfant battue, Otoyô. Il la soigne et petit à petit, elle s'ouvre au monde. Puis, elle fait la rencontre d'un enfant plus jeune qu'elle, un petit voleur que les femmes de service nomment « Petit rat », car il vole de la nourriture de l'hospice et se faufile partout sans qu'elles n'arrivent à l'attraper. Entre la fille et le garçon naît une amitié profonde. Mais « petit rat » vit dans les plus misérables conditions avec sa famille. Le jour où ils découvrent qu'il vole, la famille décide d'en finir par un suicide collectif en ingérant une soupe composée de mort-aux-rats. Un terrible choix que « petit rat » souhaite cacher à sa nouvelle amie. Avant de passer à l'acte, il la rencontre pour ce qui est censé être la dernière fois et lui dit qu'il part avec sa famille dans un endroit merveilleux où « il y a toujours plein de fleurs et plein d'oiseaux inconnus ».

14 À lire de gauche à droite, de haut en bas, ce qui sera le cas pour le reste des assemblages du mémoire.

Bien entendu, aux yeux du spectateur, le discours du petit semble étrange et troublant, nous nous retrouvons dans la situation de la fille, désespéré. Afin d'exprimer au mieux le désespoir de « petit rat », qui, à seulement quatre ans, est pleinement conscient de ce qu'il s'apprête à faire, Kurosawa utilise un plan en longue focale dans lequel le garçon regarde la fille, lui répétant inlassablement : « tu es vraiment très belle ! »¹⁵.

L'expressivité de « petit rat » (*Barberousse*)



L'expressivité de son regard rend ces derniers instants particulièrement terribles. Nous sentons un grand malheur arriver, mais nous ne savons rien encore. La tristesse de « petit rat » transparait à l'écran avec beaucoup de subtilité et de délicatesse. Ce plan long en longue focale retranscrit avec sobriété l'émotion du personnage. L'impact d'un plan basé sur le visage d'un acteur est souvent plus significatif que n'importe quelle parole, c'est le cas dans cet exemple et c'est particulièrement récurrent dans son cinéma depuis ses premières années de carrière à travers des films comme *Rashōmon* et *Les Sept Samouraïs*. Dans ce premier, les paysans doivent faire face à des bandits avec seulement l'aide de sept samouraïs. Ils sont naturellement appelés à se battre au côté de ces derniers afin de les vaincre, mais ces pauvres gens ne sont absolument pas des guerriers. Ils voient leurs maisons brûler à l'extérieur du village, abandonnées aux bandits, car impossibles à protéger. La peur les paralyse et bien souvent ils tentent de fuir à la vue de

¹⁵ Voir ci-dessous « l'expressivité ».

l'ennemi. Kurosawa saisit la détresse d'un paysanne en longue focale. Son visage se passe de commentaire tant il montre l'horreur de la situation¹⁶.

La détresse (*Les Sept Samourais*)



D'une manière plus globale, la longue focale est la focale du gros plan chez Kurosawa. Elle permet de cerner les moindres détails des pores de la peau, de rendre d'autant plus expressif le regard à mesure que le cadrage est resserré sur le visage des acteurs. L'état physique transparaît à travers l'image grâce à l'isolement et à la proximité de l'acteur face à la caméra. Il va dans des films comme *Rashōmon* développer une esthétique particulièrement basée sur le gros plan et donc sur la longue focale. Pour exemple, nous observons sur les images de la page suivante, différentes longues focales qui parcourent le film. Que ce soient des plans rapprochés épaules (les deux images du bas et celle du haut à droite) ou un gros plan sur la jeune femme (en haut à gauche), la longue focale, par ses caractéristiques techniques, isole les deux acteurs dans le cadre. La flore derrière eux n'est qu'un amas flou tandis que leurs regards et postures en disent beaucoup sur l'état actuel des personnages. De plus, c'est un film avec seulement trois personnages principaux : le brigand, la femme et l'homme capturé. Chacun a une identité qui lui est propre. Les gros plans et les plans rapprochés participent à donner de l'importance à l'un plus qu'un l'autre en fonction de la situation. D'ailleurs, le cinéaste développe un système

¹⁶ Voir image « la détresse ».

triangulaire : dans son montage il passe d'un acteur en plan rapproché ou gros plan à un autre afin de marquer l'expression de chaque personnage individuellement à chaque moment du film. Ici, nous assistons au cas d'un film avec très peu de personnages et déjà Kurosawa s'intéresse à visuellement exprimer l'identité des personnages à travers des plans plus serrés sur les visages. C'est une méthode d'autant plus importante que le nombre de personnage augmente et, de ce point de vue, son film le plus dense en personnages est bien entendu *Les Sept Samouraïs*.

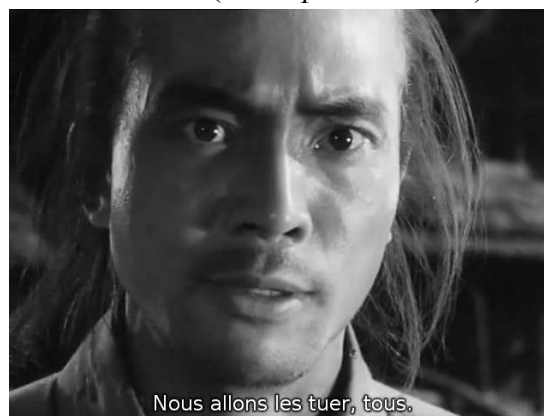
Expressivité des regards et des postures (*Rashōmon*)



Avec ce dernier, Kurosawa réalise un film particulièrement long (3h21), il aborde de nombreuses thématiques (les miséreux abandonnés, l'innocence de la jeunesse, la vieillesse lassée par la vie) et de ce fait possède plusieurs personnages de premier plan. Pour commencer, il y a les sept samouraïs, Kurosawa accorde plus d'importance au chef de la compagnie joué par Takashi Shimura et au personnage de Toshiro Mifune, un fils de paysan qui se fait passer pour samouraï. Mais il n'en reste pas moins que tous les samouraïs ont leur identité propre, bien

soulignée (par exemple, il y a l'as du combat et le samouraï « spirituel »). Il y a également des personnes parmi les paysans qui se dégagent de la masse (le père de Shino, Rikichi, l'Ancien). Tout cela montre une chose : nous serions rapidement perdu et nous confondrions les différents personnages si nous n'étions pas capable de mettre un « visage » sur chacun d'entre eux. De ce fait, Kurosawa utilise de nombreux gros plans dans ce film. Il injecte à chaque personnage une vie à travers leur regard. Mitshuhiro Yashimoto parle d'une : « fenêtre qui permet de voir l'état mental du personnage »¹⁷. Au début du film, les paysans se réunissent au centre du village pour chercher une issue à l'arrivée imminente des bandits. Soudain, Rikichi se lève et prend la parole : « Nous allons les tuer, tous »¹⁸. Déjà, le gros plan en longue focale l'isole du reste du groupe, lui donne une importance spécifique. Or, le personnage sera essentiel dans la suite de l'histoire. Le gros plan en longue focale le dégage visuellement du groupe, tout en lui accordant une position de force par rapport aux autres paysans. En effet, c'est le premier à se dire qu'il est temps de prendre des mesures drastiques contre les bandits, qu'il faut arrêter de subir les pillages, qu'il faut se battre. Narrativement parlant, le gros plan le rend puissant, et surtout convainquant. L'idée éclate comme un feu d'artifice et le spectateur comprend par avance que c'est la solution à adopter, celle qu'ils vont utiliser malgré les protestations. Cette manière d'utiliser le gros plan en longue focale est caractéristique du cinéma de Kurosawa.

L'identité (*Les Sept Samouraïs*)



17 « The close-up makes us confront the face as a window to the character's interiority. » (tda) Kurosawa, Duke, 2000, p. 242.

18 Voir image « l'identité ».

La longue focale utilisé pour des gros plans est ainsi une technique de mise en scène récurrente et surtout fondamentale dans le cinéma de Kurosawa. Elle permet de détacher les corps et les regards du reste du décor, d'en marquer l'expressivité. Ces derniers sont plus significatifs que les dialogues eux-mêmes. En parlant, d'expressivité, celle-ci n'existe qu'à travers le jeu des acteurs. C'est eux qui donnent un intérêt à l'utilisation de gros plans chez Kurosawa. Ceci montre l'importance accordée aux acteurs par le cinéaste, qui d'ailleurs expérimente la longue focale à des fins spécifiques au jeu des acteurs comme nous allons le voir à présent.

3) L'éloignement de la caméra : la direction d'acteur

Au théâtre, le comédien fait face au public, la présence du spectateur induit sur le jeu de celui-ci. Un comédien ne fait jamais exactement la même prestation en fonction de la représentation. Parfois, certaines phrases vont lui échapper, l'obligeant à improviser. D'autres fois, sa forme physique ou psychologique peuvent l'amener à faire une prestation remarquable ou médiocre. Ce qui est important reste la présence du spectateur en chair et en os à quelques mètres seulement de lui. C'est une chose vivante qui lui fait face. Tandis qu'au cinéma, l'acteur ne joue pas pour un public, mais pour l'objectif de la caméra qui l'« observe ». Il sait de quelle manière il est cadré, de quelle façon il doit se mouvoir, tout en restant dans les limites du cadre, délimité par les techniciens et en particulier par le réalisateur qui décide de la composition du plan. Le choix de l'emplacement de la caméra n'est pas anodin, il repose sur plusieurs facteurs (ce qui est filmé, ce qui veut être signifié, etc.). La relation acteur/caméra définit à elle seule une grande partie de la mise en scène. Ce rapport est bien entendu extrêmement différent de celui comédien/public au théâtre. Pour autant, la caméra n'en reste pas moins une présence forte et omniprésente pour l'acteur. De ceci se dégage plusieurs questions : est-ce perturbant de jouer avec une caméra à proximité ? Est-ce que cela influe sur la façon de jouer de l'acteur ?

A priori notre première réponse serait évidemment non, les acteurs de tout temps semblent être parvenus à oublier la caméra, à ressentir sa présence sans jamais qu'elle influence leur jeu. Mais Kurosawa pense autrement. Selon lui, la présence de la caméra crée un trouble chez l'acteur qu'il soit bon ou non. Qu'importe le talent, nous ne pouvons pas oublier ce qui est proche de nous : « Quand l'acteur sait où se trouve la caméra, automatiquement, sans en être conscient, il va se tourner d'un tiers ou de moitié dans sa direction ¹⁹. » Sans détour, il explique sa vision : un acteur joue en fonction de la caméra. De la même manière qu'un comédien va se placer d'une certaine façon face au public (profil, face, rarement de dos lorsqu'il s'agit de s'exprimer). Kurosawa pense le rapport acteur/caméra comme celui comédien/public, c'est-à-dire que la position acteur/comédien résulte de l'emplacement caméra/public, donc de l'objet « regardant ». C'est une pensée fondamentale dans son cinéma, ce qui va l'amener à expérimenter différentes méthodes de direction d'acteur et l'une d'entre elle nous intéresse particulièrement, car elle est fondée sur l'utilisation de la longue focale.

Akira Kurosawa a obtenu de ses acteurs des prestations souvent sidérantes. Toshiro Mifune n'est plus le même sans le cinéaste. Est-ce que la longue focale peut avoir impact sur le jeu ? Auparavant, le cinéaste a déjà montré son attirance pour la longue focale, lui permettant à travers ses caractéristiques esthétiques de signifier des émotions, des idées, par l'image. Il n'en reste pas moins qu'une de ces caractéristiques n'a pas été analysée jusqu'à présent, pourtant elle est essentielle chez le cinéaste. Celle-ci ne paraît pas avoir d'impact sur l'image, car elle n'est visible que sur un plateau de tournage. Nous parlons évidemment de la distance entre la caméra et le sujet filmé. Une longue focale impose une grande distance, alors que la courte focale se rapproche d'un point de vue dit « réaliste », avec une caméra proche du sujet pour filmer un plan rapproché et une caméra lointaine pour le filmer au milieu d'un vaste décor. La longue focale

19 KUROSAWA Akira, *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, appendice, p. 314.

demande pour un plan rapproché une distance, qui parfois, en fonction de la grandeur de la longue focale, peut transformer un plan d'ensemble courte focale en un plan rapproché sur l'acteur en longue focale, tout en gardant la même position de caméra. Ce rappel étant fait, si nous réfléchissons à l'impact sur le jeu de l'acteur, la longue focale signifie une caméra si éloignée de l'acteur qu'il ne ressent plus sa présence. Si elle n'est pas juste au bout de son nez, alors l'acteur peut, en théorie, oublier sa présence. Prenons l'exemple de *Rashōmon*: vers la fin du film, l'actrice tourne, se déplace autour du bandit, joué par Toshiro Mifune. Pour garder l'intensité de l'expressivité de son regard, Kurosawa décide de la filmer en plan rapproché épaule²⁰.

Longue focale en mouvement (*Rashōmon*)



L'expressivité mentionnée plus haut est encore une fois au rendez-vous, mais maintenant du point de vue de l'actrice ce plan demande, dans le cas d'une courte focale, une proximité si forte avec elle, que ne pas sentir sa présence relèverait du miracle. De ce fait, la longue focale renforce l'expressivité du corps et des regards, et de plus, en s'éloignant de l'acteur, l'absence de la caméra laisse à l'actrice la place nécessaire pour se mouvoir.

Dans *Les Sept Samouraïs*, Toshiro Mifune se lance dans une grande tirade devant tous les autres samouraïs²¹. il fait face à la caméra, mais Kurosawa choisit une moyenne-longue focale permettant ainsi de prendre de la distance avec l'acteur (ce qui lui laisse une grande marge de manœuvre pour ses déplacements). L'acteur se déplace tel une bête sauvage piquée au vif,

²⁰ Voir « longue focale en mouvement »

²¹ Voir page suivante les images « le monologue de Toshiro Mifune »

l'échelle du cadre se modifie à mesure qu'il se déplace : il passe de gros plan à plan rapproché, de plan rapproché à gros plan, et ceci alternativement²². La longue focale a cette capacité de faire disparaître la caméra du champ d'action du personnage, ce monologue en est un exemple parfait, sans cette focale, la distance serait si réduite entre l'acteur et la caméra, qu'il n'est pas impossible tout simplement qu'elle se prenne un coup au cours du discours. Nous observons également un nouvel aspect de la direction d'acteur par la longue focale : il ne se limite pas à des gros plans, mais aussi à des plans moins serrés.



Bien plus tard dans sa carrière, lorsqu'il réalise *Rêves*, il filme un court-métrage apocalyptique présentant la catastrophe de l'énergie atomique qui, suite à un accident, a causé la fin du monde (le court-métrage s'intitule *Le mont Fuji en rouge*). Afin de laisser s'exprimer le jeu des acteurs dans toute sa force et son énergie, Kurosawa utilise un plan en longue focale dans lequel trois acteurs se déplacent et s'expriment tout en restant à bonne distance de la caméra²³.

²² Les images sont dans l'ordre du montage. À lire de gauche à droite, de haut en bas.

²³ Voir page suivante « liberté de mouvement ».

Liberté de mouvement (*Rêves*)



Cette longue focale permet au cadre d'être particulièrement « poreux », la femme avec son bébé entre, sort et entre à nouveau dans le cadre. Puis, seul l'homme à la veste beige demeure à l'intérieur. Un tel plan en courte focale demanderait une proximité forte avec le sujet filmé (c'est un plan américain), de l'ordre de quelques mètres environ (cela dépend de l'objectif utilisé). Étant donné la distance entre le sujet filmé et la caméra, les acteurs ont plus d'espace devant eux, alors qu'ils sont l'un derrière l'autre et que l'échelle du cadre est définie par l'acteur le plus en retrait. Ce qui signifie que les deux acteurs devant seraient confinés dans un espace réduit entre l'acteur du fond et la caméra. Kurosawa fait ainsi le choix logique pour accorder le plus de liberté possible à ses acteurs en fonction de la composition de son plan. C'est démonstratif de l'intérêt porté par le cinéaste sur ce qui est désiré comme plan et le dispositif extra-diégétique (la caméra par rapport aux acteurs). L'idée essentielle de l'utilisation de la longue focale reste la liberté de mouvement des acteurs et de rendre invisible à leurs yeux la caméra, trop éloignée pour être sensible. Ce procédé n'est bien entendu pas le seul à être apprécié par le cinéaste. D'autres viennent se rajouter et l'un d'entre eux introduit une nouvelle notion : les focales multiples.

À partir des *sept samourais* en 1953, Kurosawa expérimente un nouveau procédé : le dispositif à trois caméras. Dans un premier temps, il s'en sert pour une séquence de combat dense

et complexe, mais par la suite ce dispositif sera utilisé par le cinéaste dans des contextes plus « naturels » tels des simples dialogues. Ainsi, Kurosawa démocratise ce système pour ce genre de séquence, car il lui permet de saisir différents points de vue, mais pas seulement. En effet, un autre avantage de ce procédé est de faire oublier à l'acteur la caméra, du fait qu'il ne sait plus laquelle est en train de le filmer à un moment donné. Kurosawa l'explique en ces mots : « Avec le système consistant à faire tourner plusieurs caméras en même temps, l'acteur n'a pas le temps de prendre conscience de la caméra qui le filme ²⁴. » Normalement un acteur joue en fonction du choix d'échelle du cadre, le jeu du regard devient prédominant en gros plan, ce qui n'est bien entendu pas le cas en plan d'ensemble. La multiplication des caméras agit ainsi sur le comportement des acteurs qui doivent tout aussi bien se dire : « je suis en gros plan, je dois me concentrer sur mon regard » (longue focale) et : « je suis en plan large, mes mouvements ont de l'importance » (courte focale). La multiplication des caméras rend futile ces réflexions, il ne reste plus qu'à donner le meilleur de soi-même. La volonté du cinéaste étant toujours de chercher un jeu d'acteur plus naturel, plus expressif. L'isolement sur le plateau de l'acteur et le travail pour rendre invisible la caméra font partie d'un dispositif aux multiples facettes afin d'obtenir le meilleur de chacun. Kurosawa montre ainsi que le choix de la focale, peut devenir une méthode comme une autre de direction d'acteur. Il est difficile d'imaginer et d'analyser l'impact de ce choix pour ne pas entraver le jeu, mais cela fait partie de son dispositif de direction d'acteur et c'est par les détails que Kurosawa obtient ce qu'il désire.

Ainsi la longue focale participe aux yeux de Kurosawa à leur jeu, à souligner leur pensée, leur état physique, mais aussi à créer de véritables séquences de tension. Ces utilisations reposent toutes sur les caractéristiques techniques de la longue focale : compression de l'espace, éloignement de la caméra, diminution de la profondeur de champ. À partir de la simple technique cinématographique, Kurosawa les transforme en choix de mise en scène. Avec le procédé à trois

²⁴ *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, p. 314.

caméras, nous avons mis en avant l'alliance de deux types de focales opposées pour permettre à l'acteur d'oublier la caméra. La courte focale et la longue focale ont servi toutes les deux une même cause. Pour autant, ces deux focales semblent n'avoir rien en commun, leurs paramètres esthétiques sont diamétralement opposés, d'où une nécessité d'en savoir plus sur le sujet, car des questions demeurent sans réponse : comment utilise-t-il la courte focale ? Est-ce simplement en contraste avec la longue focale ? Qu'est-ce que la courte focale apporte à la dramaturgie de ses films ?

1) Théâtralité et réalisme en mouvement

Par ses qualités esthétiques, il est logique de présenter la longue focale comme opposée à la courte focale. Alors que la première diminue la profondeur de champ, la seconde l'augmente. Tandis que la première compresse l'espace dans la profondeur et sur les bords du cadre, la seconde l'élargit. Enfin, la première demande une distance importante entre la caméra et le sujet filmé, la seconde nécessite au contraire un rapprochement. Ainsi, toutes les caractéristiques fondamentales sont en parfaites oppositions. De plus, l'étude a montré l'utilisation de la longue focale par Kurosawa, souvent marquée par une déformation de la réalité afin d'obtenir un effet sur le spectateur. S'éloigner d'une réalité pour créer une dramaturgie. Si la logique de l'opposition entre les deux focales fonctionne aussi bien pour ces caractères techniques, est-ce que, pour autant, cela signifie que la longue focale s'inscrit telle la focale de l'irréel, de l'abstraction, tandis que la courte focale serait la focale de la réalité ?

Il n'y pas de doute : la courte focale représente le plus fidèlement notre regard. Du moins bien plus que la longue focale, le réalisme total n'est jamais atteint, nous parlons d'une réalité cinématographique, qui n'est pas celle de la réalité objective, car cette dernière est déformée qu'elle le veuille ou non par le prisme de l'objectif de la caméra. En se rapprochant de la notion de « réalité », le cinéma ne risque-t-il pas de s'apparenter à une simple pièce de théâtre ? Tel le spectateur de théâtre au premier rang, le spectateur de cinéma assiste à une représentation faite par des acteurs, au milieu d'une salle obscure, mais dans son cas, son point de vue est défini par le choix du cadrage et non par son positionnement dans la salle. De plus, avec certains dispositifs comme le décor unique ou encore la frontalité des cadrages, la mise en scène de cinéma peut

ressembler à une pièce de théâtre. Par exemple, la séquence de *Barberousse* avec la « mante religieuse », déjà hautement mentionnée dans ce mémoire, mais qui a le mérite d'être particulièrement riche et représentative à elle seule de tout un style « Kurosawien ». Après la première longue focale dont nous avons parlé, il fait un contrepoint avec un plan courte focale, les distances nous apparaissent comme elles sont normalement et Kurosawa détend ainsi un peu l'atmosphère²⁵.

Le travelling avant (*Barberousse*)



C'est un plan de face, les acteurs sont de profil, la profondeur inexistante (présence d'un mur juste derrière). Le dispositif qu'il émet se rapproche d'un procédé théâtral. Voilà ce qu'il se passe dans ce plan : le jeune médecin va se rapprocher progressivement de la jeune femme. Or, à mesure que le doute sur le danger potentiel se dissipe dans la tête du personnage, ce dernier s'avance de quelques pas vers elle et Kurosawa par un travelling se rapproche d'eux (les personnages formant le bord gauche et droit du cadre). L'effet qu'il donne, c'est d'utiliser le dispositif théâtral de la courte focale et d'accompagner le personnage, de s'identifier totalement à lui en se rapprochant par le biais de la caméra comme lui s'approche en marchant. Ce procédé

²⁵ Voir ci-dessous « le travelling avant ».

théâtral renvoie principalement aux théâtres japonais, Kabuki²⁶ et le Nô²⁷, qui ont cette particularité d'être très « plats », de jouer sur l'aspect très frontal du système théâtral. Kurosawa revendique cette influence qui a joué un rôle capital pendant la période de la Seconde Guerre Mondiale, époque où il tentait de fuir la réalité par l'art traditionnel japonais : « Pour la première fois, je me rendis à des représentations de nô, je lus les écrits théoriques laissés par Zeami, le grand maître nô du XIV^e siècle, et je lus tout ce qu'on pouvait trouver sur le nô »²⁸. Pour autant, il considère ce art aux antipodes du cinéma : « Le nô m'attirait et m'émerveillait, parce qu'il ne ressemble à rien d'autre, et cette singularité réside pour moi peut-être, entre autres, dans le fait que c'est une forme d'expression tellement éloignée du cinéma »²⁹. Il n'en est pas moins évident que l'intérêt qu'il porte pour cet art a une influence palpable sur lui, en particulier dans sa façon d'aborder sa mise en scène. Il revendique également une influence du théâtre occidental et bien entendu de Shakespeare dont l'une de ses pièces, le Roi Lear, a été librement adaptée par Kurosawa dans *Ran*. Avec *Rashōmon*, Akira Kurosawa filme un procès où chaque protagoniste donne sa version de l'histoire. Le procès se résume majoritairement en un seul cadrage en courte focale³⁰.

Frontalité du dispositif de mise en scène (*Rashōmon*)



26 « Le kabuki est la forme épique du théâtre japonais traditionnel. Centré sur un jeu d'acteur à la fois spectaculaire et codifié, il se distingue par le maquillage élaboré des acteurs et l'abondance de dispositifs scéniques destinés à souligner les paroxysmes et les retournements de la pièce. » (source wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Kabuki>)

27 « Le théâtre nô est un des styles traditionnels de théâtre japonais venant d'une conception religieuse et aristocratique de la vie. Le nô allie des chroniques en vers à des pantomimes dansées. Arborant des costumes somptueux et des masques spécifiques (il y a 138 masques différents), les acteurs jouent essentiellement pour les shoguns et les samouraïs » (source wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%B4>)

28 Comme une autobiographie, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, p. 242.

29 Ibid.

30 Voir « Frontalité du dispositif de mise en scène »

Le réalisateur nous met face à la plaidoirie des personnages, mais jamais il ne fait de contre-champ sur le juge ou quelconque membre de la justice. La voix vient de l'emplacement de la caméra même, c'est cette dernière qui incarne un point de vue similaire à celui du juge. Kurosawa place ainsi le spectateur comme le juge. C'est le spectateur qui « pose » les questions, c'est lui qui s'interroge sur la véracité de chaque histoire, qui décide quelle version croire. Ainsi, ce dispositif se rapproche d'une technique théâtrale de communication avec l'audience. Pour autant, il ne brise jamais le quatrième mur totalement (pas de regard caméra) et cherche avant tout à ce que le spectateur se projette dans l'histoire plus que par un dispositif traditionnel de narration. Ce type de plan en courte focale frontal est à maintes fois repris par le cinéaste. Une moyenne ou longue focale aurait changé notre regard et nous éloignerait de cette perception essentielle pour la réussite du procédé. Maintenant, il s'agit de savoir si cette particularité de la courte focale emprisonne Kurosawa dans une mise en scène théâtrale, ou trouve-t-il par ce choix une forme d'expression qui s'en éloigne drastiquement ?

Certains films du corpus se prêtent plus que d'autres à une mise en scène de théâtre. Bien entendu, une œuvre comme *Dersou Ouzala* qui se déroule au beau milieu de la Sibérie semble avoir peu de lien avec le théâtre. Par contre un film comme *Entre le ciel et l'enfer* s'en rapproche du fait de son scénario. En effet, c'est un film composé de deux parties distinctes. La première est un huit clos à l'intérieur de la villa de Gondo, interprété par Toshiro Mifune. La seconde se situe à l'extérieur, sur le terrain, avec une enquête policière. D'où une première partie encline à être filmée par un dispositif théâtral. Pour autant, Kurosawa s'éloigne de toute théâtralité, du moins d'une théâtralité négative (le « théâtre filmé »), et ce en particulier par les mouvements de caméra. À la vision des films, nous constatons très rapidement que le cinéma de Kurosawa est rarement statique. Les plans fixes sont présents, mais par rapport aux plans en mouvement, ils sont épisodiques. Généralement la caméra est toujours en mouvement, soit à l'épaule, soit sur un

piéd, le caméraman suit l'action des personnages.

Le mouvement induit un changement dans la composition du cadre. Même si le mouvement est présent tout aussi bien pour des plans en longue ou en courte focale, nous constatons une différence essentielle entre les deux : les changements dans la composition sont quasi-inexistants en longues focales (Kurosawa cherche un effet spécifique), tandis qu'en courte focale, les changements sont omniprésents et fondamentaux. *Entre le ciel et l'enfer* révèle cet aspect récurrent de son cinéma. Voici en quelques mots ce qui passe dans les cinquante premières minutes du film : Gondo est un homme d'affaire particulièrement riche, il vit dans une villa surplombant la ville de Tokyo. Un jour où il s'apprête à racheter son entreprise aux autres actionnaires, le fils de son chauffeur se fait kidnapper. Le kidnappeur, pensant avoir kidnappé le fils de Gondo, lui demande une rançon. Il découvre que ce n'est pas le cas, mais n'en démord pas : Gondo doit payer, sinon l'enfant meurt, mais s'il paye, alors il perd son entreprise, sa villa, bref tout ce qu'il a construit au cours de sa vie. Au début, il ne souhaite pas risquer sa carrière pour sauver l'enfant. Finalement, suite à la pression de sa femme et des policiers, il accepte. Pour le bien de cette partie du film, Kurosawa met en place tout un système à courtes focales. Le mouvement de caméra est induit par le mouvement des personnages. Or, ceux-ci sont la plupart du temps en mouvement, du fait de la nervosité de la situation (le kidnapping, le risque de perdre toute sa fortune), et du lieu (principalement le salon). Un exemple précis : un plan relativement long où Gondo rapproche le téléphone de la table basse au milieu du salon, car il attend un appel³¹.

31 Voir page suivante « l'évolution de la composition ».

L'évolution de la composition (*Entre le ciel et l'enfer*)



Tout d'abord, ils sont trois dans le cadre, sa femme à droite, lui au milieu, son assistant à gauche. Il ordonne à l'assistant de brancher le téléphone en haut, celui-ci quitte la pièce. Puis, il saisit le fil du téléphone, le débranche et il transporte ce dernier près de sa femme. Elle ne le quitte pas des yeux, l'inquiétude se lit dans son regard. Il branche le téléphone près de la table basse, il se rapproche de la caméra, le cadrage se ressert sur lui, il est maintenant en plan serré en train de finir son verre. Enfin, il s'assoie sur le canapé, la caméra se baisse pour suivre son mouvement, sa femme et lui se retrouvent à nouveau ensemble dans le cadre. C'est un plan à la fois simple dans son déroulement et à la fois représentatif de la manière de filmer de Kurosawa. Un plan en courte focale lui permet d'avoir aussi bien un cadrage large (début du plan) ou serré (avant qu'il s'assoie). C'est le déplacement du personnage qui induit sur le mouvement de la caméra et non l'inverse. Que ce soit en longue ou en courte, Kurosawa utilise le mouvement de caméra toujours dans cette optique de suivre un déplacement à l'intérieur du cadre. Une des différences réside dans l'évolution de la composition. En effet, il suffit de regarder les exemples des plans en longues focales des pages précédentes pour constater ceci : la composition à l'intérieur du cadre ne varie que très peu. Lorsque le jeune couple se sépare, la position des personnages change légèrement, mais l'ordre (l'homme au premier plan à gauche, la femme au troisième plan à droite) demeure inchangé. Lorsque les trois personnages du court-métrage, *le*

mont Fuji en rouge dans *Rêves*, dialoguent ensemble, l'échelle du cadre reste la même tout au long malgré les déplacements des personnages. Kurosawa cherche avant tout par la longue focale à imprimer dans l'esprit du spectateur une idée spécifique, unique. Lorsqu'il souhaite dire autre chose, il change de plan. La courte focale ne s'inscrit pas dans cette logique, elle est « évolutive ». Par des plans souvent assez longs, le cinéaste met en avant plusieurs actions. De ce fait, dans un plan en courte focale comme celui de la page précédente, notre perception de la scène change au cours du plan. Nos yeux progressent dans l'univers du récit à l'aide des déplacements.

Plusieurs auteurs ont constaté cette dynamique spécifique au cinéaste, Donald Richie explique ceci à propos des *sept samouraïs* : « Il n'y pas de plan sans mouvement, soit dans l'objet filmé, soit dans le mouvement de la caméra elle-même ³². » Clélia Zernik ira plus loin encore en citant ces écrits de Ritchie et en affirmant, toujours pour *les Sept Samouraïs* : « Cette manière de filmer avec des mouvements de caméra des corps en mouvement semble élevée au rang de règle dans *Les Sept Samouraïs*. On pourrait presque poser l'équation suivante : tout mouvement de corps est accompagné d'un déplacement de caméra, et il n'est pas de mouvement de caméra sans mouvement de personnages ³³. » C'est une réflexion juste et fondée sur l'ensemble de sa carrière, mais qui présente tout de même quelques exceptions à ses débuts et notamment dans *Les Sept Samouraïs*. En effet, quelques mouvements de caméra ne sont pas basés sur le mouvement des personnages dans le film, mais cette tendance disparaît à mesure que sa carrière progresse. De ce fait, cette remarque devient pertinente pour des films ultérieurs comme *Entre le ciel et l'enfer*. D'ailleurs, Kurosawa va lui même théoriser cette idée : « La caméra doit suivre l'acteur quand il bouge et s'arrêter quand il s'arrête. Si ce principe n'est pas respecté, le public devient conscient de la présence de la caméra³⁴. » Ce sont des écrits plus tardifs, qui montrent un cinéaste dont la

32 « There is no shot that does not have motion, either in the object photographed, or in the movement of the camera itself. » (tda) *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1984, p. 103.

33 *Les Sept Samouraïs*, Yellow Now, Coll. Côté films, 2013, p. 29.

34 *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, p. 315.

rigueur esthétique a augmenté avec l'âge. Pour autant, nous notons encore une fois que le rapprochement avec le théâtre demeure d'actualité, car suivre un personnage en mouvement revient au spectateur de théâtre à suivre le mouvement du comédien sur la scène, l'oeil est associé à l'objectif de la caméra. Kurosawa cherche à ce que le spectateur s'identifie au maximum aux personnages du film, c'est pour cela qu'il ne souhaite pas sortir le spectateur de l'univers intradiégétique. Par de nombreux aspects, le cinéaste se dégage d'une mise en scène théâtrale (rien que par l'utilisation de la longue focale), mais s'il s'en rapproche et s'en inspire, c'est avant tout pour le bien de sa narration. La courte focale apporte le point de vue réaliste qui permet au spectateur de se sentir au même endroit que les protagonistes. Dans *Entre le ciel et l'enfer*, nous avons l'impression d'être auprès de toutes ces personnes, d'être au milieu de l'action, au sein même du salon, à nous déplacer avec les personnages, à vivre avec eux ce qu'ils sont en train de vivre. Ainsi, tout comme la longue focale, mais pour un effet différent, le cinéaste cherche la participation du spectateur. La longue focale avait la capacité de représenter une réalité subjective, un ressenti, une émotion du protagoniste à travers l'image. Quant-à la courte focale, elle nous envoie au milieu de l'action. Nous ne sommes plus simple spectateur de théâtre au premier rang, nous sommes en plein sur la scène, nous déplaçant avec les personnages. Cette projection ne peut exister que par le prisme de la caméra.

Maintenant, il s'agit d'en découvrir plus sur les caractéristiques de la courte focale et de quelle manière Kurosawa les utilise afin d'injecter du sens à ses plans ?

2) Une partie d'un groupe

La notion de profondeur de champ est certainement l'une des plus commentées et analysées au cinéma. Elle a été utilisée par des réalisateurs divers et variés. C'est un aspect

puissant du cinéma dont l'utilisation par certains cinéastes laisse encore des souvenirs mémorables. D'ailleurs, Kurosawa n'en fait une utilisation pas moins intéressante.

"Faire vivre chaque partie du cadre" pourrait être un adage d'Akira Kurosawa. Dans chacun de ses films, il pousse le perfectionnisme jusqu'à mettre des laveurs de carreaux au loin, mais dont leur présence est essentielle pour donner de la consistance au cadre. La séquence d'ouverture de *Barberousse* montre l'arrivée du personnage principal à l'hospice, une personne qui y travaille lui fait faire le tour du propriétaire en lui présentant chaque pièce du bâtiment. Lorsque Kurosawa filme de longs couloirs et de grandes pièces avec trente personnes à l'intérieur, il fait le choix d'une courte focale pour donner le plus de profondeur. Il faut qu'on puisse voir toute la vie de cet hospice. Dans un plan, nous observons les protagonistes au premier plan, des patients assis au second et des vieilles dames au troisième plan, marchant³⁵.

La vie au troisième plan (*Barberousse*)



Chaque partie du cadre contient des personnages et du mouvement. C'est un travail de composition possible seulement par l'utilisation d'une courte focale. Avec la courte focale, le flou est pratiquement inexistant, surtout s'il est combiné avec une grande quantité de lumière (c'est-à-dire un diaphragme fermé, ce qui participe à renforcer la netteté). De ce fait, Kurosawa profite de ces caractéristiques techniques pour jouer sur les relations entre troisième et premier plan. Pour exemple, dans *Barberousse*, la rencontre entre « petit rat » et Otoyo, la jeune fille recueillie par l'hospice, a lieu dans une grange. « Petit rat » tente de voler discrètement du lait en faisant descendre un bol attaché à un fil, à partir de la fenêtre. Otoyo n'aperçoit pas dans un premier temps le garçon, car elle est occupée à travailler. « Petit rat » la voit soudainement et c'est le coup

³⁵ Voir ci-dessous « La vie au troisième plan ».

de foudre, il ne peut plus la lâcher du regard. Pour exprimer à l'image la magie de l'amour qui frappe le garçon, Kurosawa filme les deux personnages à l'aide d'un plan en courte focale³⁶.

La profondeur et le regard (*Barberousse*)



La fille est sur la droite de l'image en bas et au premier plan, tandis que le garçon est à gauche en haut et au troisième plan. Le regard du garçon traverse la diagonale de l'image pour s'arrêter sur Otoyō. La courte focale relie dans la profondeur les deux personnages par le regard de l'enfant. De leur présence dans la même composition, du jeu avec le regard, se dégage une action, une idée qui s'adresse directement au spectateur : « le garçon est amoureux d'Otoyō ». De manière logique, nous nous attendons à en découvrir plus par la suite, ce qui est bien entendu le cas, la relation entre les deux enfants va devenir un point fondamental de la structure de la seconde partie du récit. Ainsi, cette composition par la diagonale dans la profondeur du cadre est capitale pour préparer la suite de l'histoire.

Un film comme *Les Sept Samouraïs* démontre bien l'intérêt de Kurosawa pour ce type de composition. Au début du film, le futur chef des samouraïs, interprété par Takashi Shimura, tue un voleur qui s'était réfugié dans une hutte avec un bébé en otage. Pour accomplir cette action, il s'est fait passer pour un bonze (moine japonais) afin d'approcher le voleur sans susciter sa crainte. Au moment le plus inattendu, il se jette dans la hutte, d'où il ressort victorieux. La population est pée d'admiration pour le vieux samouraï. En particulier, un jeune homme, armé d'un katana qui se met à le suivre. Mais aussi les quatre paysans descendus du village pour

³⁶ Voir ci-dessous « La profondeur et le regard »

chercher des samouraïs qui voient en lui une aubaine, après de nombreux jours infructueux de recherche. Enfin, un dernier personnage, celui joué par Toshiro Mifune entre en action, il suit et arrête le vieux samouraï au milieu de la route pour le jauger. Les paysans, le jeune homme, Toshiro Mifune, tous suivent le samouraï, mais aucun pour la même raison. Kurosawa utilise à un moment donné une courte focale, avec une composition dans la diagonale³⁷.

1



2



3



4



Ce plan permet de mettre en relation les différents protagonistes de l'histoire : Mifune, de dos au premier plan face à Shimura, puis le jeune homme et enfin, dans le fond, les trois paysans (le quatrième étant sur la droite au second plan). Ainsi, le premier, le second et le troisième plan sont occupés par les protagonistes. Cette composition permet également de cerner le caractère des personnages : Rikichi est le paysan le plus déterminé, c'est le plus en avant, c'est lui qui cherche à parler à Shimura, mais Toshiro Mifune est celui sans la moindre gêne (tantôt, il a dépassé tout le monde pour se planter devant le vieux samouraï). Cette composition est

³⁷ Voir image 1 (*Les Sept Samouraïs*).

particulièrement intéressante, car elle regroupe à l'image tous les arcs narratifs de l'histoire.

Mais ce n'est pas seulement par des compositions aussi denses et complexes que Kurosawa met en rapport ses personnages. Tout simplement le cinéaste aborde la courte focale avec des compositions telles que celles sur la page précédente³⁸. Il filme un rapport entre deux ou trois personnages. Le feu entre la fille, Shino et Katsushiro est expressif tant il montre le déchainement de la passion amoureuse entre les deux, mais aussi l'épreuve métaphorique du feu que doit traverser Katsushiro pour l'atteindre, malgré les conventions. Dans l'image 3 de la page, Shimura parle à l'un de ses compagnons d'arme, avec les paysans à l'arrière, attendant les ordres. Enfin, le dernier plan sélectionné montre l'inévitable duel entre deux samouraïs, la composition est agressive, toujours dans la diagonale. *Rashōmon* met lui aussi en évidence l'intérêt de Kurosawa pour la profondeur de champ. Le cinéaste place toujours l'acteur qui fait sa plaidoirie au devant du cadre. Derrière, à la droite du cadre, nous observons la présence soit du bandit, soit de personnes qui témoignent. Par ce biais, le cinéaste raconte une nouvelle version de l'histoire, le point de vue d'un autre personnage tout en gardant l'ancienne version, qui peut toujours être la réalité, dans le champ personnalisé par un des protagonistes. Le plan large en courte focale permet de mettre en rapport différents temps du récit. Ces compositions sont omniprésentes dans ses films, la courte focale ne sert que très rarement à filmer un personnage à la fois, elle s'inscrit bien plus souvent dans une mise en scène qui met en rapport les différents protagonistes de la séquence. De ce fait, elle participe à mettre en scène les masses plutôt que les identités individuelles. Il ne faut pas oublier que c'est à la fois par la profondeur de champ que la courte focale exprime de l'intérêt, mais aussi par l'élargissement de l'espace en profondeur et sur les côtés. De cette caractéristique, Kurosawa pousse sa mise en scène un pas plus loin.

Le rapport d'un personnage au sein d'un groupe, d'une communauté est omniprésent dans le cinéma de Kurosawa, du fait des histoires qu'il raconte et des thématiques qu'il aborde. Le

³⁸ Voir page précédente, images 2, 3 et 4.

cinéaste tente d'exprimer le plus visuellement possible des idées invisibles par le simple dialogue. L'idée de position dans la société traverse son cinéma. Le chirurgien chef, Barberousse, s'en va avec le jeune médecin, protagoniste principal de l'histoire, chez un riche seigneur qui l'a fait appeler à son chevet. Barberousse gronde littéralement le puissant seigneur, car il ne souffre que d'une chose : l'abus. Afin d'exprimer un rapport de force spécifique entre les personnages présents sur le lieu, Kurosawa choisit un type de composition en courte focale qui en dit long sur le rapport des uns par rapport aux autres³⁹.

Toshiro Mifune au centre de toutes les attentions (*Barberousse*)



Le seigneur se situe au premier plan sur la droite de la composition, de profil qui plus est. Le serviteur du maître des lieux est quant-à lui à gauche de la composition, de profil également, le regard en direction de Toshiro Mifune, Barberousse, au centre. Le jeune médecin est au troisième plan, face caméra comme Mifune. Par le placement dans la largeur du cadre et la profondeur, Kurosawa établit des rapports de force. Les personnages de l'hospice sont tournés vers l'objectif de la caméra, les membres du château sont au contraire de profils. La courte focale permet de donner un sens narratif (le rapport entre les personnages, qui est le maître, qui est le serviteur, etc.) Ce plan en particulier montre la toute puissance du personnage de Barberousse sur le seigneur, ce dernier étant à peine visible sur le bord du cadre. Seul un plan moyen lui donne un quelconque intérêt par la suite, mais Kurosawa présente clairement la situation dans le sens de

³⁹ Voir ci-dessous « Toshiro Mifune »

Barberousse. Le maître est un seigneur, mais devant Mifune, il n'est rien, il n'ose même pas lui parler. Mifune en profite d'ailleurs pour se faire grassement payer afin de faire fonctionner son hospice pour les plus démunis. Sans même le dialogue, la composition révèle qui est qui et qui domine qui.

Dans *Ran*, après une séance de chasse au début du film, le seigneur, ses fils et deux invités se réunissent en haut d'une colline. D'une manière rituelle, les trois fils font face aux invités et le seigneur Hidetora préside la réunion en bout de « table » (excepté qu'ils sont assis à même le sol dans la plus pure tradition japonaise). Plusieurs plans en courtes focales définissent le rapport de force entre les personnages. Ainsi, le seigneur est filmé de face tandis que ses fils et les invités sont filmés légèrement de profil. De ce fait, Kurosawa place Hidetora au centre de toutes les attentions et marque sa position par rapport au reste du groupe. Position d'autant plus importante que le film repose sur le jeu de pouvoir entre les personnages. Hidetora est pour la première et dernière fois en position de force. Durant le reste du film, le rapport sera inversé. Plus loin dans le récit, son fils, alors devenu chef du clan, demande au vieil homme de s'asseoir sur le sol à une place réservée au serviteur. Ce qui rend furieux son père qui y voit un signe d'irrespect. Une courte focale permet de renforcer l'humiliation du personnage⁴⁰.

Hidetora, encerclé (*Ran*)



Il est dominé dans le plan par le couple en face de lui, il tourne le dos à la caméra et la femme et l'homme l'encerclent de chaque côté du cadre. L'espace offert dans la largeur du cadre

⁴⁰ Voir ci-dessous « Hidetora, encerclé ».

permet au cinéaste de saisir l'humiliation du personnage. Cette insulte faite à l'ancien maître de maison aurait pu seulement passer par le dialogue déjà virulent entre les personnages. Or, Kurosawa a pour leitmotiv de toujours s'exprimer le plus visuellement possible. Ce qui est présenté en apparence dans les décors et les personnages sont les bases de la représentation sociale. C'est le cas dans de nombreux films et dans la réalité également : le Roi et son trône, les parures dorées de la noblesse, etc. Ainsi les codes vestimentaires, de positionnement l'un par à l'autre, l'allure générale du décor définissent chaque classe sociale. Kurosawa s'est toujours intéressé à cette représentation à l'intérieur de ses films et ceux dits « d'époque » sont logiquement les plus significatifs de ce point de vue. Mais un film social « actuel » comme *Entre le ciel et l'enfer* démontre l'intérêt du cinéaste pour décrire la lutte à travers la composition. D'ailleurs Stephen Prince, à propos de ce dernier, évoque le procédé de représentation : « Mais il étudie également la société humaine, utilisant le format anamorphique, comme dans *Entre le ciel et l'enfer*, pour délimiter des classes sociales, Kurosawa place les personnages dans la largeur du cadre dans des positions qui les définissent socialement, moralement et psychologiquement⁴¹. » La composition en courte focale permet particulièrement de créer un conflit entre les protagonistes présents dans le cadre. Pour autant, Stephen Prince parle de la délimitation entre les classes, celle-ci forme ainsi des groupes. Si le cinéaste s'efforce de montrer une opposition entre des personnages, il n'en cherche pas moins à construire des alliances visuelles. Pour marquer la délimitation dans *Entre le ciel et l'enfer* entre le personnage de Gondo et le reste des actionnaires, Kurosawa utilise deux courtes focales⁴².

41 « But he also studies the human world, using the anamorphic frame, as in *High and Low*, to delineate group allegiances. Kurosawa deploys characters across the width of the frame in clusters and positions that define them in social, moral, and psychological terms. » (tda) *The Warrior's camera*, Princeton university Press, 1999, p. 263.

42 Voir page suivante « deux camps ».

deux camps (*Entre le ciel et l'enfer*)



La première à gauche montre Gondo sur le bord du cadre à droite, les actionnaires forment le groupe devant lui, de face, Gondo est isolé dans la composition. C'est un actionnaire, il appartient normalement à ce groupe, mais Kurosawa montre qu'en réalité, il s'en détache. Quant au second plan à droite, il est composé de l'assistant de Gondo et lui même. Ils sont dans la même composition et par ce biais, Kurosawa exprime clairement l'alliance tacite entre les deux personnages. Autre film, l'histoire de *Dersou Ouzala* repose principalement sur l'amitié improbable entre deux hommes si différents en surface, mais si rapprochés spirituellement. La composition dans la largeur et la profondeur du cadre sert au cinéaste dans ce film, car c'est par ce choix de mise en scène qu'il manifeste à l'image la relation d'amitié. Pour cela, il joue sur l'isolement dans le cadre de Dersou avec le capitaine. Ils discutent dans le bord du cadre au premier plan à droite tandis que les soldats du capitaine restent en retrait dans la gauche du cadre au troisième plan⁴³.

Le lien entre Dersou et le capitaine (*Dersou Ouzala*)



⁴³ Voir ci-dessous « le lien ».

De même plus tôt dans le film, nous avons le même type de cadrage avec Dersou et le capitaine à gauche et un vieillard chinois dans la profondeur. Alors qu'il marque une déconnexion entre le capitaine et sa troupe dans le premier plan, il montre la distance et l'impossibilité de communiquer avec le vieux chinois dans le second. Dans les deux cas, Kurosawa rapproche Dersou et le capitaine et n'en fait qu'une seule entité dans le cadre. Ils parviennent à se comprendre et à s'apprécier, le choix de la courte focale permet d'exprimer visuellement ce rapprochement. De ce fait, nous pouvons nuancer notre propos de la première partie, la longue focale n'est pas le seul dispositif de focale qui permet de créer une sensation d'isolement, la courte focale peut être utilisée pour la même idée dans le cinéma de Kurosawa.

La courte focale s'apparente à la focale de contextualisation. Comme la longue focale, elle permet de mettre en rapport des personnages, de donner plus de consistance à un personnage qu'à un autre. Pour autant, ce sont pas des moyens opposés que ces deux focales arrivent à un résultat similaire dans l'idée. De plus, la courte focale met en avant plus d'un ou deux personnages, ce qui n'est pas le cas d'une longue focale, qui demeure la focale de l'unité. Kurosawa établit au travers la relation entre les personnages dans la composition un rapport de force, sociale et psychologique. Définir l'Homme par rapport à la société qui l'entoure, c'est une idée qui parcourt son cinéma. Mais, ce n'est pas la seule, car il y a un rapport dont nous n'avons pas pour l'instant parlé. C'est celui des personnages au milieu de leur environnement. La courte focale permet de capter des paysages gigantesques grâce à ses paramètres esthétiques. Est-ce que Kurosawa développe une esthétique du plan d'ensemble ?

3) Une partie d'un environnement

Un réalisateur tel Terrence Malick représente souvent dans ses films la nature. Sa mise en scène de *La ligne rouge* s'attarde régulièrement sur des paysages vierges, qui ont échappé à l'emprunte de la civilisation. Régulièrement, ses choix de plans n'ont pratiquement aucun rapport avec le contexte narratif, et ce parce qu'il vise une forme de contemplation. Cette dernière n'est pas absente du cinéma de Kurosawa avec des films comme *Dersou Ouzala* avec des hommes perdus en pleine taïga sibérienne. De même dans *Ran* où l'adaptation historique réclame une reconstitution des décors d'antan. Ainsi, les paysages prennent une importance capitale avec ces sujets. Néanmoins, Kurosawa se distingue radicalement d'un Terrence Malick par son approche de la contemplation.

La courte focale est inévitablement choisie pour représenter un contexte dans sa globalité. Dans *Rêves*, entre autres, Kurosawa insiste sur l'environnement autour des personnages afin de retranscrire l'ambiance intradiégétique. Le garçon du premier court-métrage, *Soleil sous la pluie*, part au beau milieu d'une forêt, à l'encontre de l'avis de sa mère. La grandeur de la forêt aux alentours est marquée particulièrement par le choix de courtes focales⁴⁴. D'ailleurs de ce type de plan d'ensemble se retrouve à maintes reprises dans ses films et à chaque court-métrage de *Rêves* : l'homme sur le volcan⁴⁵, le « double » de Kurosawa qui arrive au village de pêcheur⁴⁶.

44 Voir page suivante « Soleil sous la pluie ».

45 Voir page suivante « les démons rugissants ».

46 Voir page suivante « Le village des moulins à eau ».

Soleil sous la pluie (Rêves)



Les démons rugissants



Le village des moulins à eau



Systématiquement, le plan d'ensemble saisit l'univers dans lequel s'invite des personnages. Ce genre de composition est impossible à réaliser avec une longue focale, il faut pour cela de la profondeur de champ et de l'espace pour rendre compte du contexte. De ce fait, la courte focale n'est autre que l'outil de la représentation d'un environnement. Les personnages font partie d'un tout, c'est ce que s'efforce de montrer Kurosawa.

Ce lien entre l'environnement et les personnages peut trouver son origine avec la peinture japonaise. Un artiste comme Hokusai peint des paysages traditionnels du Japon, mais presque toujours en intégrant la vie quotidienne des pêcheurs, des paysans, etc⁴⁷. Kurosawa explique lui-même cette influence : « *Du fait de ma formation de peinture, je suis particulièrement influencé par les images traditionnelles du Japon. Le fait de laisser dans une composition une zone blanche et de dessiner des personnages et des objets dans une partie très limitée de l'espace, est*

⁴⁷ Voir page suivante « *Surugadai à Edo* ».

spécifique à l'art japonais ⁴⁸. » Cette caractéristique se retrouve dans sa mise en scène, à travers la manière dont il utilise le plan d'ensemble. *Dersou Ouzala* en est l'exemple le plus probant : Kurosawa filme dans un décor naturel grandiose, terrifiant, plein de grâce. Néanmoins, jamais le cinéaste ne tombe dans une forme de contemplation de la nature. Et cela pour la raison que les personnages sont toujours au cœur de l'intérêt de Kurosawa. Jamais il ne quitte ses personnages. La nature les entoure, elle est l'élément dans lequel ils évoluent, or le réalisateur place ses personnages dans la composition à chaque fois, ils les intègre dans cet univers. Ils sont des simples entités dans un vaste décor comme les pêcheurs d'Hokusai insérés dans leur environnement quotidien.

*Surugadai à Edo de Hokusai*⁴⁹



La référence à l'art pictural est évidente dans *Rêves* à travers le court-métrage sur la peinture de Van Gogh. Kurosawa n'a jamais caché son attrait pour le célèbre peintre et l'influence est présente dans nombreux de ses films. En particulier, en regardant ses story-boards, où le jeu sur les couleurs et l'aspect expressionniste rappellent fortement l'oeuvre de van Gogh. Dans le

⁴⁸ « As i had once been a painter, i am especially familiar with the traditionnal pictures of Japan. The composition of leaving a large area white and drawings persons and things only within a limited section of space is peculiar to Japanese art » (tda) CARDULLO (Bert), *Akira Kurosawa : interviews*, University Press of Mississippi, 2007, p. 66.

⁴⁹ Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Trente-six_vues_du_mont_Fuji

court-métrage sur l'univers de Van Gogh, *Les corbeaux*, Kurosawa réalise des peintures vivantes (le personnage principal se promène dans des tableaux du maître) et la courte focale est un outil puissant pour obtenir cet effet là. Le personnage se déplace tout aussi bien dans la profondeur que dans la longueur du cadre. Il intègre l'univers, le traverse, fait partie d'un tout qui le dépasse⁵⁰.

La promenade dans les peintures de Van Gogh (*Rêves*)



Il avance béatement dans l'environnement de ses rêves. À travers l'utilisation d'une courte focale, Kurosawa saisit la grandeur et la stupéfiante beauté des œuvres de Van Gogh. Nous notons que les peintures du maître ici présentes reflètent une forme d'absence en terme de personnage à l'intérieur de la composition. Kurosawa remplit ce vide avec le sien, caractéristique essentielle de son cinéma, il s'agit de rester sur les personnages, il ne s'intéresse pas à la beauté esthétisante de certains paysages, il accorde une importance capitale à la narration et cette dernière passe exclusivement par les personnages. Tels les peintures japonaises, rarement vides du point de vue des personnages, Kurosawa ne filme pas un environnement seul. Il montre l'Homme à l'intérieur de ce dernier. Le cinéaste s'intéresse également à une autre forme de composition entre ses personnages et l'environnement.

En effet, si le plan d'ensemble permet d'inscrire un personnage au milieu d'un univers

⁵⁰ Voir ci-dessous « la promenade ».

spécifique, elle n'en est pas moins une focale qui met en rapport, tout comme les rapports de force entre les personnages, une corrélation entre le sujet filmé et un environnement qui propose une vision représentative de la situation. Plus clairement, une analyse de quelques exemples précis suffit à comprendre ce rapport.

D'abord, dans le film *Ran*, avant le début de la bataille contre l'armée de Saburo, le cinéaste montre les armées des deux seigneurs voisins se positionner sur deux collines qui se font face. Entre les deux se trouve une vallée avec l'armée de Saburo et de Jiro. Le second a trois ennemis en vue et pour marquer ce sentiment d'être encerclé de toute part, Kurosawa utilise la courte focale pour mettre dans le même plan Jiro et l'une des deux armées sur la colline⁵¹.

Jiro, cerné par l'armée ennemie (*Ran*)



Hidetora, fou



Le rapport est entre Jiro et ce qui l'entoure de manière hostile. La profondeur de champ et la largeur du cadre permettent de saisir cet effet d'encerclement et nous retrouvons en même temps un concept fort apprécié du cinéaste : l'emprisonnement.

D'une même manière, plus tôt dans le film, le seigneur Hidetora se fait attaquer par deux de ses fils alors qu'il loge dans un château. Le donjon brûle, Hidetora devient fou et Jiro, son second fils, le regarde déambuler jusqu'à la sortie du château et partir au loin sous les regards stupéfaits des soldats. Dans un même plan, Kurosawa manifeste la destruction aussi bien interne du personnage d'Hidetora que le chaos qui règne aux alentours avec le donjon rongé par les flammes⁵². Par la courte focale, le cinéaste met en avant un instant d'apocalypse mentale. Le donjon en train de brûler n'est autre qu'une forme de métaphore de l'anéantissement

⁵¹ Voir ci-dessous « Jiro ».

⁵² Voir ci-dessus « Hidetora, fou ».

psychologique du personnage d'Hidetora. Sa faiblesse est marquée par sa position dans le cadre (en bas tandis que le donjon le surplombe). Ce processus, nous le retrouvons dans la plupart de ses films.

Maintenant, seulement à titre de démonstration en terme de récurrence dans ses autres films, regardons de plus près deux exemples des *Sept Samourais* et d'*Entre le ciel et l'enfer*. Au début du film, les bandits arrivent en vue du village des paysans, ils s'arrêtent devant pour décider s'ils attaquent maintenant ou non. Pour exprimer l'ascendant des bandits sur le village, Kurosawa utilise une composition en courte focale dans laquelle les deux sont présents dans le cadre. Les bandits sont en haut d'une colline (bas du cadre) tandis que le village est dans une vallée (haut du cadre). Les bandits dominent ainsi le village à travers la composition.

Dans *Entre le ciel et l'enfer*, le chef d'entreprise possède une somptueuse villa en haut d'une colline. Sa maison domine la ville. Elle est également visible d'en bas. De manière évidente, la villa représente le ciel tandis que la ville personnifie l'enfer. La courte focale montre le rapport entre les deux. Rapidement nous arrivons à un constat à partir des exemples ci-dessus : à chaque fois le cinéaste utilise le haut et le bas de la composition en courte focale afin de mettre en perspective une idée précise. D'abord, l'enfermement de Jiro, puis la folie d'Hidetora et l'ascendant des bandits sur le village, enfin le rapport entre l'enfer et le paradis, entre les bas-fonds et la villa de Gondo. Le procédé demeure exactement le même, les deux parties de la composition s'associent, se répondent et surtout donnent un sens au plan.

Ainsi, la courte focale est souvent représentative d'un rapport entre le(s) personnage(s) et l'environnement autour. L'expression visuelle peut très bien présenter une correspondance entre deux parties du cadre qui participent à signifier une idée, une émotion, une dramaturgie. Mais c'est aussi une forme de mise en situation, de représentation d'un contexte où l'influence picturale se fait ressentir chez le cinéaste. Ceci étant dit, pour l'instant nous sommes restés à une analyse

porté sur l'unité du plan. Or, il semble pertinent de réfléchir à la question du montage. Les deux focales sont utilisées au sein d'une même œuvre, comment fonctionne-t-elle ensemble ? L'addition des deux crée-t-il de nouvelles idées ? Une nouvelle dramaturgie ?

III. Deux focales, un film

1) Plan contre plan : action contre représentation

Que ce soit la longue focale ou la courte focale, toutes deux s'inscrivent dans la plus petite unité cinématographique, c'est-à-dire le plan. Pour autant, un film en est composé de centaines. Les plans mis un à un découlent d'un travail de montage essentiel à toute œuvre cinématographique et spécifique au médium. De ce fait, une courte focale peut précéder avant la coupe une longue focale et inversement. La question de la coexistence des deux à quelques secondes d'intervalle se pose. Nous avons vu toute l'importance de la longue focale, cette manière de changer notre perception de la réalité, de la fausser totalement. En opposition, la courte focale s'est imposée à nos yeux comme une focale qui se rapproche de notre perception de la réalité. Comment les deux sont-elles utilisées au travers d'un montage de quelques plans ?

Lorsque le récit des *sept samouraïs* arrive à la violente confrontation entre les bandits et le camp des paysans avec les samouraïs, Kurosawa choisit une mise en scène très vive avec de nombreux plans. En effet, il règne un dynamisme permanent dans les plans : les chevaux qui galopent au premier plan, les hommes qui tombent dans la gadoue au second, les paysans qui se jettent sur les bandits, etc. La majorité des images montrent des personnages flous, car le mouvement à l'intérieur du cadre est omniprésent. Chaque mouvement des acteurs est plus vif, plus abrupt du fait de la longue focale. L'effet est saisissant, la violence du combat est parfaitement retranscrite. Ces différents plans en longues focales sont agencés dans un montage rapide, ce qui nous donne l'impression d'être au milieu de l'action, parmi les hommes et femmes au milieu de la gadoue. Sur les images de la page suivante (« la longue focale »), nous observons parfaitement ces effets percutants de la longue focale.



L'image du centre-bas (longue focale), où Toshiro Mifune brandit son katana devant lui, tout en pataugeant dans la gadoue, produit une sensation de lutte acharnée et ce grâce à tous les paramètres techniques de la longue focale : l'espace est si compressé que les chevaux et Mifune ne font qu'un dans la profondeur, donnant ainsi l'impression qu'il se fait écraser. Sa position est telle qu'à une époque comme la nôtre, il y aurait eu un ralenti à ce moment précis pour la saisir. Mais Kurosawa fait à l'aide de sa mise en scène une séquence brutale et vive, le choix des longues focales participe activement à ce rendu. La longue focale lui permet de capter des moments décisifs, rapides et dynamiques.

Pour autant, la courte focale n'est pas absente de ce montage. Il est évident qu'un montage composé entièrement de plans comme ceux de la page précédente, serait certainement incompréhensible. La courte focale devient donc capitale dans ce genre de contexte pour rendre intelligible l'action, pour la saisir dans son ensemble. Donald Ritchie résume bien cet aspect : « C'est chaotique, mais jamais le chaos ; le désordre, mais un désordre ordonné ⁵³. » Par exemple, nous observons sur le plan en courte focale la disposition des personnages pour se préparer à l'arrivée des bandits⁵⁴.

53 « It's chaotic but never chaos ; disorder but orderly in it disorder » (tda) *The film of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1984, p. 104.

54 Voir image page suivante « la courte focale ».

La courte focale : représentation (*Les Sept Samourais*)



Les plans en longues focales sont présents seulement lorsque le combat débute, ceux en courtes focales pour la préparation au combat. Ainsi, la combinaison des deux permet d'atteindre deux différents buts dans une même séquence : tout d'abord, situer le lieu de l'action, la disposition des personnages, la géométrie du décor. Puis, rendre réaliste la brutalité de l'engagement. Eisenstein est un cinéaste très apprécié par Kurosawa dont il ne cache pas son influence, ce premier a écrit : « si le montage doit être comparé à quelque chose, les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile ou de tracteur. Comme ceux-ci impriment le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive »⁵⁵. Kurosawa s'exprime par son montage et, encore plus important, il parle à travers la collision entre des plans aux compositions différentes. Le choc entre les courtes et les longues focales forment la brutalité de l'engagement.

Il faut rappeler que pour l'occasion Kurosawa a inauguré son utilisation de trois caméras à la fois. Généralement une ou deux de ces caméras étaient équipées de longues focales permettant de saisir l'action au plus près, la dernière étant une courte focale. Kurosawa explique son dispositif en ces mots : « Le système que j'utilise en général consiste à mettre la caméra A aux places les plus orthodoxes, à utiliser la caméra B pour les plans rapides, décisifs, et la caméra

55 EISENSTEIN Sergueï, *Film Form : Essays in Film Theory*, Mariner Books, New-York, 1957, p. 38.

C comme une sorte de détachement de guérilla pour les interventions rapides ⁵⁶. » L'exemple du combat final des *Sept Samouraïs* est représentatif de ce système à trois caméras. Ce choix permet également à Kurosawa de filmer une séquence difficile à tourner avec une seule caméra, car elle est complexe dans son déroulement (le désordre général), et demande des moyens spécifiques tels la pluie et la gadoue, ce qui cause des problèmes pour reconstituer la scène de la même manière à chaque changement de plan. Par ce choix, Kurosawa a beaucoup de matière pour faire son montage. Il se sert de chacune de ses caméras pour saisir des actions hétérogènes. Dans le cas du dernier combat, de 3h3 min 35 secondes à 3h4 min, donc en un morceau de séquence de 35 secondes, Kurosawa utilise seize plans, soit environ un plan toutes les deux secondes. Dans ce montage, il y a un grand nombre de plans en longues focales pour saisir la violence de l'affrontement, mais aussi des plans en courte focale afin que le spectateur puisse saisir l'action dans sa globalité. Il ne faut pas oublier qu'en 1953, ce type de montage vif, alternant des plans très différents, est assez rare. Une des conséquences de ce système est la multiplication des heures de rush. De ce fait, Kurosawa était connu pour utiliser une quantité impressionnante de pellicules. L'utilisation d'un tel dispositif entraîne aussi un montage d'un matériau particulièrement riche. « La collision successive » des plans ont pour effet de dégager un ressenti chez le spectateur. « Les plans rapides, décisifs » filmés par la caméra avec l'objectif à longue focale créent un contraste avec les plans d'ensemble qui précèdent.

Maintenant, si nous prenons le cas de *Ran*, film de trente ans le cadet des *Sept Samouraïs*. Les premiers plans du film montrent des cavaliers statiques. Ils sont dans l'attente et ne bougent pas d'un centimètre. Ces plans sont filmés en courtes focales et ont une apparence picturale par l'absence de mouvement dans le cadre. Soudain, des sangliers sont repérés et les hommes partent en chasse. L'immobilité fait place à un mouvement décousu et abrupt. De ce fait, Kurosawa change de focale pour filmer le seigneur Hidetora sur son cheval en train de poursuivre les animaux. Il utilise maintenant une longue focale qui donne du dynamisme et de la

⁵⁶ *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997, p. 316.

violence à l'action. La tentative de fuite des sangliers repose sur un mélange entre courtes et longues focales. Hubert Niogret fait un constat : « la préparation des actions est souvent filmée en plans relativement larges tandis que les conséquences des actions sont cadrées souvent serrées sur les corps qui tombent ⁵⁷. » Comme nous venons de le voir, *Les Sept Samourais* s'inscrit typiquement dans cette démarche. Avec *Ran*, nous retrouvons une même approche dans l'une des dernières séquences du film. En effet, à la fin du film, le jeune fils, chef du clan décide contre l'avis de ses officiers d'attaquer l'armée de son frère, Saburo, ce qui va le mener vers une défaite cuisante. Pour filmer l'armée en mouvement, Kurosawa choisit des plans en courtes focales afin de représenter le mouvement des troupes dans toute sa grandeur. Puis, lorsque les hostilités commencent, il fait un montage entre courtes et longues focales pour montrer les tirs des arquebusiers dans la forêt et la chute des cavaliers touchés. Comme dans *Les Sept Samourais*, Kurosawa ne s'intéresse pas particulièrement à l'impact de la balle qui touche le soldat, mais à sa chute. La courte focale devient représentatif de l'action dont le résultat est la longue focale. Les arquebusiers tirent (courte), les cavaliers tombent (longue)⁵⁸. Le choc entre ces images agit lui-même comme un tir et c'est certainement la volonté de filmer cet action avec autant d'impact.

Cause : les tirs en courte focale (*Ran*)



Conséquence : la chute des cavaliers



Kurosawa se sert des contrastes comme un choc, pas seulement pour filmer la brutalité d'une bataille, mais aussi pour saisir une violence psychologique, faite au spectateur comme aux personnages. Il suffit pour cela de revenir sur la « mante religieuse ». Pour rappel, le premier

⁵⁷ Kurosawa, Payot & Rivages, 1995

⁵⁸ Voir ci-dessous « cause et conséquence ».

plan en longue focale montre le jeune médecin et la « mante religieuse » à une proximité extrême. La tension bat son plein. Or, dans le plan suivant⁵⁹, nous constatons que les deux personnages sont à plusieurs mètres l'un de l'autre, que la bougie est entre les deux, alors que dans l'image en longue focale, nous avons l'impression que tous les éléments étaient sur un même plan. Pour autant, Kurosawa dément toujours une longue focale par l'utilisation d'une courte focale. Dans *Rashōmon* et *Les Sept Samouraïs*, Kurosawa utilise fréquemment ce dispositif, en particulier pour les combats au sabre, la longue focale permettant de créer des compositions violentes avec les deux sabres souvent dans le même plan. Puis, un plan latéral vient indiquer la distance entre les deux personnages. Mais c'est particulièrement dans *Barberousse* où Kurosawa utilise ce système le plus souvent. En effet, outre l'exemple de la « mante religieuse », nous avons analysé le passage du lien amoureux entre un jeune couple qui se retrouve après deux années sans nouvelles l'un de l'autre. La connexion entre les deux est exprimée à travers une longue focale qui rapproche les deux personnages dans l'espace. Or, comme dans la séquence de la « mante religieuse », Kurosawa commence par la longue focale, il profite du fait que nous, les spectateurs, ne sommes pas au courant de l'espace du décor. Nous pensons avec ce que nous voyons. Et dans un premier temps, ce que nous observons, c'est le minuscule gouffre qui sépare l'homme et la femme, d'où une sensation de proximité forte. Mais juste après ce plan, Kurosawa dément ce ressenti subjectif de l'espace par une courte focale⁶⁰.

Longue et courte focales : changement de perception (*Barberousse*)



⁵⁹ Voir page 10

⁶⁰ Voir les images ci-dessous « longue et courte focale »

Le choc entre les deux images est brutal, il révèle la réalité intradiégétique du gouffre entre les protagonistes. C'est d'autant plus percutant que ce vide exprime également la rupture de leur couple. Partir maintenant, c'est ne plus jamais se revoir. Kurosawa montre qu'il est un cinéaste intéressé par les contrastes, ces derniers peuvent même définir à eux seuls une grande partie de son cinéma tant il représente un point fondamental. De plus, il n'est pas inutile de mentionner le contraste entre la bande son et l'image dans nombreux de ses films, preuve encore une fois de son expérimentation sur le contraste tout aussi bien visuel que sonore. Le contrepoint sonore est une technique qu'il va perpétuer tout au long de sa carrière, et cela à partir de *'Ange Ivre* en 1948. Sur une séquence dite triste (le personnage principal se sait condamné par la tuberculose), le réalisateur va utiliser une musique joyeuse, *la Valse du coucou*. La séquence en est certainement plus triste et mélancolique qu'avec une musique en accord parfait avec l'image. Le contraste est donc omniprésent dans son cinéma, il n'est pas étonnant alors que le cinéaste use de la longue focale et de la courte focale l'une contre l'autre, l'effet n'est autre qu'un contrepoint visuel sur la perception de l'espace.

De plus, en fonction de ce qu'il souhaite obtenir, Kurosawa fait un travail sur la lumière, ce qui a un impact sur le choix de la focale. Lorsqu'il ne désire pas isoler l'acteur du reste de la composition, il va réduire au strict minimum le flou donné par la longue focale, du fait qu'elle diminue la profondeur de champ. Il faut rappeler qu'il y a deux manières de gérer ce flou : le diaphragme et la focale. Plus le diaphragme est ouvert (c'est-à-dire qu'il laisse la lumière passer), plus la profondeur de champ est grande, donc le flou est moins présent et la zone de netteté s'étend sur plus de terrain. Ainsi, un moyen pour réduire le flou d'une longue focale est de tourner avec un diaphragme fermé au maximum, contrebalançant l'objectif. De ce fait, Kurosawa doit toujours tourner avec beaucoup de lumière pour pouvoir fermer son diaphragme de manière optimale. Une séquence comme celle du couple est paradoxalement censée être de nuit. Mais

nous observons la puissance du spot qui éclaire le décor, c'est certainement une séquence de studio, ce qui permet à Kurosawa de gérer la force de la lumière comme bon lui semble. Cette absence de flou prononcé est importante dans son cinéma. En effet, si nous n'arrivons pas à avoir la différence entre une courte et une longue focale par cet aspect, la mise en scène n'en est que plus homogène. Kurosawa parvient à maintenir ce style parfaitement harmonieux en masquant une caractéristique esthétique de la longue focale. Du fait de l'uniformité visuelle, il peut ainsi enchaîner longue, courte, longue, courte, sans que nos yeux soient choqués par ces changements.

Ainsi, nous observons une véritable méthode de mise en scène. Une courte focale de représentation, une longue focale du mouvement, de l'action dans le cadre. C'est dans ce type de séquence que Kurosawa utilise avec répétition et rapprochement la longue focale et la courte focale. Dorénavant, nous allons nous intéresser aux chocs des focales, mais à une échelle plus grande, celle de la séquence.

2) À l'échelle d'une séquence

Akira Kurosawa développe son système de montage et réfléchit à la question du choc entre les focales à un autre niveau. Pour cela, l'analyse va porter sur deux films, *Chien enragé* et *Dersou Ouzala*. Dans un premier temps, observons une séquence de *Chien enragé*.

Alors que l'enquête progresse à bon pas, les deux inspecteurs viennent à la rencontre de la jeune danseuse, mais juste avant, nous assistons à une séquence qui montre le moment de repos pour les danseuses du cabaret entre deux spectacles. La chaleur rend l'atmosphère insupportable pour les jeunes femmes. Afin de faire ressentir aux spectateurs cette chaleur impitoyable, Kurosawa se sert d'un dispositif de montage en deux temps. Premièrement, il montre

l'installation des danseuses dans la pièce (elles s'allongent), ceci en courtes focales. Pour être précis, il représente cette étape en six plans. Un premier plan d'installation, cinq autres où nous observons les jeunes femmes immobiles en train de se reposer⁶¹. Le calme domine après le tumulte des danseuses qui ont couru pour rejoindre leur place. La courte focale permet de montrer grâce à la taille du cadre l'absence d'emplacement libre sur le sol. Les corps des danseuses envahissent la pièce, elles sont serrées, dans des positions diverses. Déjà, Kurosawa prend son temps pour décrire l'ambiance. Mais après ces six plans en courte focale, Kurosawa change son montage.

Premier temps du montage : la courte focale (*Chien enragé*)



Car, deuxièmement, il abandonne la courte focale et n'utilise que des plans en longues focales. Les cadrages sont plus serrés, dorénavant il fait valoir l'expressivité des visages⁶².

⁶¹ Voir ci-dessous « Premier temps ».

⁶² Voir page suivante « Second temps ».

Second temps : la longue focale (*Chien enragé*)



La longue focale permet d'isoler les corps de leur environnement, de mettre en avant les gouttes de sueur sur leur peau. La fatigue se ressent d'autant plus à la vue de ces visages, tous plus usés les uns que les autres. Il utilise précisément neuf plans en longues focales avant de revenir à l'action du récit (une des jeunes femmes est appelée par son patron). Retour à l'action, retour à la courte focale. De ce fait, Kurosawa marque deux temps dans son montage, deux temps qui sont définis par le choix de la focale et qui permettent de faire ressentir aux spectateurs un ressenti cinématographique de ce qu'est une chaleur asphyxiante. La longue et la courte focales ne sont pas en opposition, elles fonctionnent de pair, elles marquent l'évolution de la situation en « avant » (de plus en plus près des visages). Ce dispositif si particulier est récurrent dans son cinéma. C'est un cinéaste qui apprécie étirer des séquences temporellement pour faire

germer un ressenti unique dans l'esprit du spectateur (ici la chaleur). Nous pourrions parler d'un montage dialectique. En effet, il y a trois temps dans ce montage. En premier lieu, la courte focale. Puis des plans en longues focales. De ces deux premiers temps se dégagent un troisième, qui n'est plus visuel, mais le résultat du montage, c'est le ressenti. La « finalité expressive »⁶³ de Kurosawa dans la séquence du repos des danseuses est d'exprimer la chaleur et la fatigue qu'elle entraîne chez les jeunes femmes. C'est par la collision entre deux ensembles de plans que l'expression, le message de la séquence atteignent l'esprit du spectateur. L'étirement temporel sert à rendre d'autant plus évident le message, d'autant plus « sensible ».

Passons à *Dersou Ouzala*, il y a une séquence fondamentale pour la relation indescriptible qui unit Dersou et le capitaine, ainsi que pour son intensité formelle et narrative. À ce moment du film, les deux personnages partent en repérage sur un lac gelé gigantesque. Suite à la levée du vent, ils perdent leurs traces et ne parviennent pas à revenir à leur camp. Ils sont obligés de passer la nuit à la belle étoile alors que le vent verglacé frappe de plein fouet et qu'il n'y a rien pour se protéger. Dersou, un autochtone habitué du climat de la région, comprend très rapidement qu'il faut construire un abri sinon ils ne passeront pas la nuit. Guidé par Dersou, le capitaine coupe les herbes autour de lui. La fatigue s'empare de son corps, il n'en peut plus, il va mourir. Au final, il est sauvé par Dersou qui parvient à terminer l'abri à temps. C'est une séquence très puissante émotionnellement pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, il ne faut pas nier l'identification du spectateur au personnage du capitaine confronté au péril mortel du climat sibérien. Nous prenons une part active à sa lutte. Pour cela Kurosawa filme dans la majorité des plans le capitaine. Nous restons près de lui, nous sommes dans son point de vue. Or, comme dans *Les Sept Samouraïs*, il y a un montage avec des focales très différentes. Avant que l'action commence, il a installé l'ambiance par des plans d'ensemble en

63 EISENSTEIN Sergueï, *Film Form : Theory*, Mariner Books, New-York, 1957, p. 38.

courte focale. Les personnages avançaient au loin dans le cadre, simples silhouettes au milieu du lac. Soudainement, nous passons de plans d'ensemble à des plans rapprochés vifs et en mouvement. Le capitaine coupe l'herbe, la caméra le suit péniblement, le cadre passe de la main au visage. Encore une fois Kurosawa joue sur l'étirement temporel de la séquence qui dure près de 15 minutes. Pour le bien de cette analyse, nous la commençons sur le premier plan où ils se mettent à couper des herbes et nous la finirons sur la coupe au noir qui marque la fin de la nuit et le début du matin. C'est-à-dire d'environ de la quarante-cinquième minute à la cinquante-deuxième du film. Pendant sept minutes, les deux personnages vont lutter pour construire un abri de fortune.

Premier plan : courte focale⁶⁴. Elle permet de représenter le contexte de l'action, au milieu du lac enneigé sur lequel a poussé un champ de hautes herbes. Puis, nous avons un montage rapide en longues focales avec huit plans. Ces derniers saisissent l'instantané de l'action, le cadre est poreux (les personnages entrent et sortent du cadre, la caméra tente de suivre). Sur ces plans, il y en a quatre sur le capitaine, trois sur Dersou et un avec les deux. Les personnages sont montrés alternativement, de manière similaire (même focale, même échelle de plan, même action). Puis pour mettre fin à ce dispositif, Kurosawa place dans son montage une longue focale avec les deux personnages dans le même cadre. C'est la fin du premier temps.

⁶⁴ Voir images page suivante « Premier temps ».

Premier temps : le découpage (*Dersou Ouzala*)



Ensuite, la musique extra-diégétique commence et le dispositif de montage diffère du premier temps⁶⁵. Nous avons un plan en courte focale, puis un plan en longue focale sur le capitaine (il reprend sa respiration). Dans les plans qui suivent, nous n'observons que des plans en courtes focales. Cette fois-ci le cinéaste alterne entre des plans d'ensemble et des plans rapprochés (de la troisième image à la dixième). Avec la caméra, il suit les mouvements des personnages qui se déplacent latéralement et dans la profondeur pour récupérer les herbes découpés au sol. Par contre, les plans rapprochés sont filmés avec des courtes-moyennes focales, malgré le changement d'échelle, le cinéaste garde le même ordre de focale. Ce passage marque la fin de la découpe et le début de la récupération pour les entasser. L'évolution du montage s'explique ainsi par l'évolution de l'action intradiégétique et de la l'ellipse visible au changement de luminosité. Le second temps se termine par le capitaine qui transporte des herbes.

⁶⁵ Voir page suivante « second temps ».

Second temps : le ramassage



Soudain, nous passons à un troisième temps de montage⁶⁶, suite à une ellipse rendue perceptible encore une fois par un changement musical léger et la baisse de la luminosité avec le soleil qui se couche à l'horizon. Kurosawa fait une coupe dans le mouvement du personnage suivi par un plan similaire par sa focale et son action⁶⁷. Cette partie est beaucoup moins découpée que les précédentes comme en démontre le nombre de plans, seulement cinq avant de passer à un nouveau temps du montage. Ce sont des plans en courtes focales dans lesquels le capitaine et Dersou commencent à entasser les herbes. Moins de plans, mais des plans qui durent plus longtemps. La caméra suit les personnages dans leurs mouvements et Kurosawa tire en longueur la durée des plans. L'effort est d'autant plus ressenti par le spectateur que les déplacements du capitaine sont fastidieux, de plus en plus pénibles. Kurosawa met fin à cette phase du montage

⁶⁶ Voir page suivante « troisième temps ».

⁶⁷ Voir dernière image « second temps » et première image « troisième temps ».

par un plan du Soleil qui se couche inexorablement tel le décompte du chronomètre d'une bombe sur le point d'exploser. C'est la fin du troisième temps défini par une action précise : l'entassement.

Troisième temps : l'entassement



Quatrième et dernier temps, c'est le retour de la longue focale⁶⁸. Comme dans la première partie du montage, nous avons une alternance de longues focales sur Dersou et le capitaine. En tout, il y a quatre longues focales. Ensuite, Kurosawa fait le choix d'un plan en courte focale fixe sur le tas d'herbe. Le plan est très long par rapport au reste, différentes actions s'opèrent dans celui-ci. Tout d'abord, ils déposent, puis le vent se lève, ils essaient de retenir et enfin ils repartent chercher de l'herbe. La séquence se termine par le capitaine qui s'effondre, Dersou tente de le ranimer, en vain. Finalement, c'est la coupe au noir et l'épilogue de la séquence. Le quatrième temps est donc la fin de l'action, l'abri qui prend sa forme définitive. Même s'il n'y a pas d'ellipse, le passage aux derniers plans courtes focales s'apparente à un changement de temps dans le montage. En un sens, c'est l'épilogue de la séquence. Ainsi, nous observons plusieurs éléments à travers les temps de ce montage.

⁶⁸ Voir page suivante « quatrième temps ».

Quatrième temps : la finition



Premièrement, le découpage en quatre parties distinctes correspond à quatre actions intradiégétiques différentes : découpage, ramassage, entassement et finition. Le montage suit également une logique temporelle, les séparations entre les parties sont des ellipses. Au niveau sonore, les quatre parties ont également une identité propre (silence de la première partie, évolution de la musique entre les trois autres). Maintenant, si nous regardons de plus près le choix des focales, nous observons l'omniprésence de la longue focale dans les parties 1 et 4. Tandis que la courte focale s'impose dans la 2 et 3 et dans les deux derniers plans de la 4. Il y a donc une structuration bien précise des focales, un ordre donné. Les longues focales de la première partie et de la quatrième se rejoignent dans le sens : il faut agir vite et efficacement. La longue focale accentue la sensation de précipitation du découpage et insiste sur les derniers instants avant la tombée de la nuit de la même manière. Cette focale permet de saisir des actions vives et brutales. De ce fait, cela rejoint l'utilisation de la longue focale dans ses autres films, elle cherche à prendre sur le vif.

La courte focale de la 2 et 3 est utilisée différemment. C'est une focale qui permet de suivre les personnages à travers leurs déplacements. Jamais le personnage ne quitte le cadre avec cette focale, elle le maintient en « joue », ne le lâche pas d'une semelle. Alors que la longue focale a permis au cinéaste de mettre en avant la vivacité des gestes lorsqu'ils découpaient

l'herbe, la courte focale sert maintenant à filmer des mouvements amples, le capitaine qui va d'un point A à un point B. Ce choix de focale permet à Kurosawa d'observer de plus loin la situation, de la représenter aux yeux du spectateur et de marquer la pénibilité des déplacements.

Pour revenir sur l'exemple dans *Chien enragé*, nous avons vu l'aspect méthodique du cinéaste avec deux temps de montage, qui se définissent par l'utilisation d'une focale spécifique. L'exemple de *Dersou Ouzala* montre à quel point ce type de montage persiste dans la filmographie du cinéaste. La chaleur dans l'un, la survie dans l'autre, sont exprimées par une méthode similaire. Le développement se distingue quelque peu (quatre temps de montage contre deux dans *Chien enragé*), mais il correspond concrètement à l'intérêt narratif de chacune des séquences. *Chien enragé*, c'est l'expression d'une idée simple avec peu d'enjeux narratifs, mais qui prend de l'importance sur l'ensemble du film. *Dersou Ouzala*, c'est une séquence clef du film dans laquelle Dersou et le capitaine vont sceller leur amitié. C'est également un passage de sept minutes analysés pour Dersou contre à peine une minute pour *Chien enragé*. Ceci démontre également que Kurosawa donne de l'importance aux petites choses comme aux grandes.

3) À l'échelle d'un film

À l'échelle de quelques plans, puis d'une séquence, nous avons étudié le rapport entre les focales, leur cohabitation au sein même d'une entité visuelle plus grande que le simple plan, c'est-à-dire un ensemble de plans à la suite. Encore une fois, la réflexion s'est portée sur un point spécifique d'un film, une séquence n'est qu'un morceau de montage qui prend une place plus ou moins importante à l'intérieur du récit. Les plans forment des séquences, les séquences forment une œuvre. Le film représente logiquement la globalité du récit. Or, pour le moment, notre étude est restée loin de toute vision globale, nous avons commencé par la plus petite des unités et c'est

pour cela que nous allons terminé par la plus grande. Eisenstein est un des premiers cinéastes à théoriser le montage. Il met en avant entre autre une métonymie, la synecdoque : les lunettes brisées dans *le Cuirassé Potemkine* représentent la chute du Tsarisme. Une partie représente un ensemble, l'ensemble (la chute du tsarisme) représente une partie. Dans le cas de notre mémoire, il s'agit de mettre en perspective l'utilisation de la focale sur toute la durée d'un film afin de reconnaître un style qui serait propre au cinéaste. Ce qui suit sont des réflexions générales sur chacun des films du corpus.

Avec l'âge, le cinéma de Kurosawa a évolué. De ce fait, il y a plusieurs temps d'évolution dans le choix des focales, nous pouvons le diviser entre les films avant les années 60 (avant *Entre le ciel et l'enfer*) et ceux après.

En effet, les trois premiers films du corpus ont été réalisés seulement à quelques années d'écart (1949, 1950 et 1953). Tout d'abord *Chien enragé* se caractérise par l'utilisation de gros plans en longues focales, mais ceux-ci ne sont pas particulièrement nombreux et ciblent surtout deux personnages : Le protagoniste principal, joué par Toshiro Mifune et la jeune danseuse. Pour les raisons décrites précédemment, Akira Kurosawa met en avant l'expressivité de la jeune femme et se sert des gros plans sur Mifune pour l'isoler du reste des personnages. C'est lui le principal, c'est par son point de vue que nous entrons dans l'histoire. De ce fait, nous faisons face à un film qui favorise l'expressivité et l'identification aux personnages. Bien entendu, il y a également le générique en surimpression sur la gueule du chien, c'est un passage métaphorique, symbolique. Enfin, Kurosawa filme un match de base-ball, car l'enquête des deux policiers les amène à chercher un revendeur d'arme dans les gradins d'un stade. Afin de saisir la rapidité et la force du jeu, le réalisateur révèle ses premières utilisations de la longue focale afin de saisir des actions vives. La caméra tente de suivre le mouvement de la balle, souvent elle la perd de vue, mais le rendu est dynamique et intéressant, car il prendra de l'importance dans ses films

ultérieurs. En observant dans sa globalité, la longue focale demeure rare, elle n'est utilisée que pour les gros plans. C'est plutôt une œuvre de courte focale.

Ensuite, avec *Rashōmon*, le style et l'intérêt du cinéaste pour la longue focale s'affirment plus fortement. Premièrement, il pousse l'expressionnisme de la longue focale à un autre niveau en utilisant systématiquement des gros plans. Leur omniprésence est sensible à l'échelle du film, *Chien enragé* en avait peu, *Rashōmon* est dans la surabondance. La volonté de Kurosawa est d'être au plus près des visages et des corps afin de restituer la pensée des personnages. C'est également un moyen de leur donner du « crédit », de l'autorité par la présence à l'image. Il commence à intégrer deux personnages dans ses compositions en longues focales, un des points fondamentaux de son utilisation de la longue focale. Les corps sont compressés à l'intérieur du cadre, la folie (ou lucidité, cela dépend du point de vue) de la femme à la fin du film, lorsqu'elle s'adresse au bandit, est montrée à travers des longues focales. Les deux expressions sont ainsi accentuées : la folie de la femme ; l'incompréhension du bandit. C'est dans ce film qu'apparaît les premières longues focales qui jouent sur la compression de la profondeur avec des plans comme celui où le bandit fait face au samouraï, main prête à dégainer le katana⁶⁹.

Composition dans la profondeur (*Rashōmon*)



En ce qui concerne la courte focale, Kurosawa l'utilise d'une manière similaire que dans

⁶⁹ Voir ci-dessous « composition dans la profondeur ».

Chien enragé. De nombreux mouvements de caméra ne sont pas induits par le mouvement des personnages et la courte focale demeure principalement la focale de la représentation dans son ensemble de l'action. Même dans les séquences dites « d'action » comme le combat entre le bandit et le samouraï, la courte focale prédomine dans la représentation de l'acte. Kurosawa n'intègre pas encore des longues focales à son montage dans ce genre de contexte.

Les Sept Samouraïs est dans la continuité aussi bien temporelle que esthétique avec *Rashōmon*. Le cinéaste développe tout un système de mise en scène autour de la longue focale, à travers le gros plan, omniprésent comme dans le film précédent. Par le gros plan, il manifeste l'identité physique et psychologique des différents protagonistes du récit. De manière logique, l'utilisation en est d'autant plus significative et a moins une valeur expressive, mais plus un intérêt narratif. Pour le bien de l'histoire, la longue focale isole les personnages du reste du groupe (Rikichi du reste des paysans ; le vieux samouraï du reste de ses compagnons). Comme nous l'avons vu, c'est la première fois qu'il utilise trois caméras en même temps. Il développe véritablement avec ce procédé l'idée d'une image longue focale prise sur le « vif », « instantanée ». Entre autre, elle atteint son apogée dans la séquence du dernier combat avec les bandits (elle est aussi présente dans les autres affrontements antérieurs). Akira Kurosawa exploite particulièrement dans *Les Sept Samouraïs* les caractéristiques esthétiques de la courte focale. Le grand angle participe à manifester les oppositions et les ressemblances entre les personnages présents dans le cadre. La contextualisation de l'action prend encore plus d'ampleur avec des plans d'ensemble qui établissent les personnages au centre d'un décor : les paysans regroupés dans leur village ; les bandits menaçant le village en contre-bas, etc. Il laisse ainsi une place prépondérante à la profondeur de champ. *Les Sept Samouraïs* est un film capital pour Kurosawa, ceci pour des multiples raisons, mais en partie parce que c'est le début de l'affirmation d'un style qui va devenir de plus en plus rigoureux au fur et à mesure des années.

Et en parlant de rigueur, nous arrivons à *Entre le ciel et l'enfer*, une nouvelle décennie et un film qui se détache quelque peu du reste du corpus dans ses choix de focales. En effet, un des premiers constats en regardant le film, c'est l'absence quasi-totale de gros plan. Jamais Kurosawa n'a utilisé aussi peu de gros plan. Avec leur absence disparaît inévitablement bon nombre de longues focales. Pour ainsi dire, en terme de longue focale, seul un petit passage utilise ce processus. Lorsqu'il reçoit le premier appel du kidnappeur et qu'il apprend que son fils (du moins il le pense à cet instant) a été kidnappé. Alors qu'auparavant, il n'a mis en avant que la courte focale comme figure du rapport de force, soudain il passe à un dispositif avec une longue focale. Il n'est pas inintéressant de s'y attarder quelque peu⁷⁰.

Une longue focale (*Entre le ciel et l'enfer*)



Une courte focale



Dans ce plan, Gondo, sa femme et son assistant sont attentifs à ce que dit le criminel. La tension de la première rencontre est sensible, la longue focale écrase la composition dans le cadre. Nous retrouvons à trois reprises ce même rush coupé en trois plans, alternés par trois courtes focales. Par ces trois dernières, Kurosawa joue sur la profondeur de champ pour intégrer le chauffeur dans le cadre. À ce moment du film, tout le monde pense que c'est le fils de Gondo qui a été kidnappé. De ce fait, en plaçant le chauffeur dans la composition du cadre, Kurosawa prépare le terrain pour l'avenir. L'effet de surprise fait exploser le sang-froid des personnages et en terme de mise en scène, c'est le dispositif de courtes focales qui vole en éclats pendant un bref instant. Aux premiers abords, nous pourrions penser que la prédominance de la courte focale est due au dispositif théâtral de la première partie du film (le huit clos dans la villa). Mais dans la

⁷⁰ Voir ci-dessous « une longue et une courte focale »

seconde partie, l'absence de la longue focale se prolonge une nouvelle fois. Son utilisation est rare, nous la retrouvons par exemple lorsque le kidnapeur apprend qu'il doit se débarrasser de la valise qui contenait l'argent, car elle est recherchée par la police et imprimée dans les journaux. Il n'en reste pas moins que la longue focale brille par son absence. Le film incarne l'apogée de la courte focale chez Kurosawa. *Barberousse*, quant à lui, est à la fois l'apogée de la courte et de la longue focale au sein d'un même film.

Seulement deux petites années après *Entre le ciel et l'enfer*, Kurosawa réalise *Barberousse*. Changement de sujet, nous passons du film noir à un film historique, mais la thématique sociale demeure présente dans les deux œuvres. Avec ce film, Kurosawa atteint une forme de maturité dans les choix de la focale. Il est de retour vers une mise en scène plus portée sur les gros plan. C'est avant tout dans une volonté d'être au plus près des corps que Kurosawa choisit des cadres plus serrés (certains en courtes focales, la plupart en longues). Il laisse la parole aux personnages. La sobriété de la mise en scène, bien plus lente et moins brutale que dans ses autres films participent à donner au film une douceur spécifique. La courte focale établit les rapports de force et de classe. L'hospice s'apparente à une suite de couloirs, sur les côtés se trouve des petites pièces avec des patients. Un décor tout en longueur dont le cinéaste tire le maximum pour rendre compte de la vie quotidienne. C'est un film riche en terme de choix de la focale.

Dix ans plus tard, c'est au tour de *Dersou Ouzala* d'être réalisé. Le cinéaste passe à la couleur et échange le décor du Japon du XIXe pour la taïga sibérienne. Généralement Kurosawa filme en courte focale des plans d'ensemble ou des plans plus ou moins larges sur les acteurs. Les protagonistes sont au beau milieu de la nature, Kurosawa cherche à l'exprimer visuellement, c'est en toute logique qu'il choisit la courte focale comme moyen d'expression. Toutefois, il y a des plans rapprochés sur les acteurs en longues focales. Parfois, certains plans ne sont possibles seulement que par l'utilisation d'une longue focale du fait de la distance qu'elle permet d'avoir

entre le sujet filmé et la caméra (plus aisé de filmer un tigre en longue focale qu'avec le caméraman à deux mètres...) ⁷¹. Si nous retrouvons des plans serrés, cela ne signifie pas que le film soit très amène à montrer des gros plans. Ceux-ci sont inexistants comme dans *Entre le ciel et l'enfer*, à la différence que ce dernier n'utilisait pas non plus de plans rapprochés en longues focales.

Le tigre dans son élément (*Dersou Ouzala*)



Enfin, les deux derniers films de Kurosawa (*Ran*, 1985 et *Rêves*, 1990) rejoignent tout ce qui a été dit auparavant. La mise en scène rappelle les films après *Barberousse*, y compris ce dernier. Ils ont chacun une approche différente, ce qui s'explique par le contexte. *Ran* est plus propice à filmer des rapports de force en courtes focales, alors que *Rêves* démontre avant tout un intérêt pour une courte focale de la représentation des personnages dans un environnement. Mais en essence, le choix des focales continue d'être dans le même esprit depuis *Barberousse*.

En résumé, les deux périodes sont délimitées par *Les Sept Samouraïs* qui est le premier film à utiliser dans toute sa richesse les deux focales. *Entre le ciel et l'enfer* s'inscrit comme un film un peu à part à cause de son choix de la courte focale exclusivement, mais il n'en demeure pas moins représentatif d'un temps de sa mise en scène qui continue avec *Barberousse* et se termine avec *Rêves*.

⁷¹ Voir ci-dessous « Le tigre dans son élément »

À travers ce mémoire, nous avons découvert un cinéaste aux multiples facettes. Kurosawa est exigeant, précis et aborde ses films en fonction du sujet. Ainsi, il démontre un style de mise en scène bien visible à l'image : la longue focale a sa propre dramaturgie. Par ce choix de focale, Kurosawa donne un sens à l'invisible. La terreur face à la « mante religieuse », l'amour dans la séquence de séparation, ces notions n'ont pas d'expression visuelle, du moins a priori. La longue focale permet au cinéaste de manifester une forme de subjectivité. Elle est ainsi dans son cinéma un ressenti du personnage, mais qui plus est l'expression du ressenti pour le spectateur. L'image parle, exprime, s'adresse au spectateur qui s'identifie aux personnages. À première vue, nous pourrions penser que la longue focale ne joue pas sur la profondeur, car elle a cette caractéristique de l'amoindrir, de transformer la perception de l'espace en compressant la composition dans le cadre. Pour autant, Kurosawa montre qu'au contraire, il s'intéresse à cette absence de profondeur en jouant paradoxalement dessus. De ce fait, deux personnages normalement éloignés dans la réalité intradiégétique du récit sont rapprochés par la mise en scène avec une longue focale. La terreur qui passe à travers la proximité entre la « mante religieuse » et le jeune chirurgien s'explique par l'utilisation d'une longue focale qui comprime l'espace jusqu'à un point où les deux personnages semblent pratiquement ensemble sur un même plan de la composition. L'absence de profondeur engendre une émotion chez le spectateur qui se rapproche concrètement du ressenti du personnage principal, pris au dépourvu, face à la jeune femme, terrifiante à souhait.

De ce fait, Kurosawa développe au maximum l'utilisation de la longue focale comme une arme pour exprimer la claustrophobie, le malaise et la peur. Que ce soit dans *Barberousse* (« mante religieuse » et le corps à corps), *Chien enragé* (la danseuse et les policiers) ou encore dans *Rêves* (les alpinistes), Kurosawa use cette focale dans un but très précis. De plus, même si

dans certains cas, elle permet de saisir un rapport entre deux personnages, la longue focale fait l'objet d'une utilisation forte pour des plans plus rapprochés et principalement des gros plans.

En effet, cette focale a pour particularité de diminuer la profondeur de champ, de réduire l'espace (« l'air ») dans le cadre autour du sujet filmé sur lequel le cinéaste fait la mise au point. Cette dernière, quand elle est grande, permet naturellement au spectateur de voir avec précision les moindres détails dans le cadre. D'où un regard relativement libre, mais qui a le défaut de ne pas mettre particulièrement quelque chose en valeur tel un visage au premier plan. Logiquement, au vu des caractéristiques, l'utilisation de la longue focale est optimal pour capter l'expressivité des corps et des regards. L'absence de profondeur isole ce visage du reste de la composition. Par ce choix, Kurosawa cherche un cinéma des plus expressifs. Pour lui, les regards sont essentiels et ceux-ci prennent de l'ampleur par les gros plans. Les expressions d'horreur des paysans des *Sept Samourais*, la terreur de la jeune femme du film *Rashōmon*, ou encore la misère des patients de l'hospice dans *Barberousse*, elles ont toutes cette particularité d'être mises en avant par l'isolement dans la composition. Les visages ressortent à l'image tandis que le reste n'est qu'un amas flou et insaisissable. Avec l'importance qu'il accorde au jeu des acteurs, la longue focale devient très rapidement omniprésente. Certains films comme *Rashōmon* et *Les Sept Samourais* mettent en perspective ce système afin de donner un « visage » à chaque acteur. Le gros plan nous tient au courant des émotions qui traversent l'esprit des personnages, elle est aussi un moyen de rendre palpable la physionomie de chaque être afin de ne pas être perdu au cours du récit. Le nombre de personnages dans *Les Sept Samourais* oblige d'une certaine manière Kurosawa à utiliser à plusieurs reprises des gros plans sur chacun. Ceux-ci s'expriment en gros plans tandis que les autres ne sont visibles qu'en plan d'ensemble courte focale sous la forme d'un groupe. S'approcher des personnages par le cadrage revient à leur accorder une force de persuasion, absente chez les autres.

Enfin, la longue focale s'impose comme une méthode de direction d'acteur. Kurosawa profite d'une des caractéristiques essentielles de la longue focale : elle permet de filmer des plans rapprochés à partir d'une distance éloignée, alors que la courte focale demande un rapprochement qui peut être gênant pour les acteurs. Ainsi, comme la caméra prend de la distance sur le sujet filmé, elle laisse la possibilité à l'acteur de bouger librement à l'intérieur du cadre sans « sentir » la caméra qui le scrute. Même à l'occasion de plans moins serrés, Kurosawa profite de cette caractéristique pour ne pas troubler les acteurs. C'est à la fois une méthode de direction tout en utilisant les caractéristiques expressives. En un sens, le cinéaste fait d'une pierre deux coups, et cela pour obtenir des acteurs le maximum de leurs capacités. De plus, avec l'apparition d'un nouveau système de caméra à partir des *Sept Samouraïs*, l'acteur ne sait plus quelle caméra le filme et surtout à quelle échelle il est filmé. En introduisant des objectifs longues et courtes focales ensemble, il peut observer les acteurs sur toutes les coutures tout en gardant ses distances par rapport à eux. L'acteur est laissé libre dans un espace de « semi-liberté ».

Aux premiers abords, la courte focale s'impose comme une focale qui contraste totalement avec les caractéristiques techniques de la longue focale. Elle donne de l'espace à la longueur du cadre et de la profondeur de champ. Ces paramètres sont utilisés par Kurosawa à des fins narratives. L'influence du théâtre se fait ressentir à travers ses cadrages, car il choisit souvent une caméra frontale par rapport au sujet filmé. De ce fait, le spectateur se retrouve dans une situation théâtrale où il est installé au premier rang, assistant à une représentation. Dans le cas de *Rashōmon*, celui-ci prend la place du juge, les protagonistes s'expriment de face à un jury invisible, représenté par l'objectif de la caméra. Kurosawa laisse au public le choix de déterminer laquelle des versions de l'histoire est la bonne. Cette frontalité dans sa mise en scène est omniprésente, mais se dégage tout de même d'un théâtre filmé et ceci par différents moyens. Le

principal reste la façon dont il aborde la question du mouvement. Le mouvement s'impose dans presque tous les plans en courtes focales. Du fait de la capacité d'une courte focale à filmer dans la longueur et la profondeur du cadre, les personnages se déplacent, vont d'un point A à un point B, la caméra ne les lâche pas, ce qui entraîne une modification dans la composition. Un personnage peut ainsi passer d'un plan d'ensemble à un plan rapproché pour revenir à un plan d'ensemble avec d'autres personnages près de lui. Le cas d'*Entre le ciel et l'enfer* a été longuement commenté et manifeste l'intérêt du cinéaste pour le mouvement de la caméra et à l'intérieur du cadre. La courte focale a cette propriété versatile que ne possède pas une longue focale. En effet, avec cette dernière, le cinéaste cherche principalement un effet spécifique (la sensation de proximité avec la « mante religieuse », l'isolement des personnages dans *Rashōmon*, etc.) En un sens, la courte focale permet une composition « évolutive ».

Ensuite, l'analyse a porté sur les deux caractéristiques techniques fondamentales d'une courte focale : la profondeur de champ et l'espace sur les bords du cadre et dans la profondeur. Tout d'abord, la courte focale se définit comme une focale du groupe et non de l'unité (ce qui est généralement le cas de la longue focale). Elle montre des personnages au sein d'un groupe à travers des compositions utilisant les deux caractéristiques cités plus haut. Cette approche permet au cinéaste de révéler des rapports entre les personnages (le feu entre Shino et le jeune samouraï dans *Les Sept Samouraïs*, métaphore du désir). Or, rapidement nous avons constaté que la courte focale s'intéresse principalement à exprimer des rapports de force et de classe. Ces deux derniers sont au cœur des thématiques de Kurosawa avec des films sociaux comme *Entre le ciel et l'enfer* ou *Barberousse*. Le rapport entre les classes se manifeste par le positionnement dans le cadre de chaque individu. Ainsi, il établit des camps (celui des actionnaires et celui de Gondo dans *Entre le ciel et l'enfer*), des alliances et aussi des relations entre les personnages (l'amitié entre Dersou et le capitaine). Le rapport de force est présent dans tous les films du corpus, en particulier dans

Ran où le sujet est à lui tout seul un rapport de force entre différents personnages. La courte focale saisit dans sa longueur et sa profondeur l'humiliation d'Hidetora, obligé de s'asseoir à une place réservée aux serviteurs. Les caractéristiques de la courte focale sont optimales dans ce genre de situation.

De plus, à cause de ces paramètres, la courte focale s'impose dans le cinéma « Kurosawien » comme la focale du plan d'ensemble. En particulier, elle participe à contextualiser un ou deux personnages par rapport à leur environnement. Les magnifiques paysages de la taïga sibérienne ne sont jamais vides, les personnages restent le point névralgique de chaque film de Kurosawa. Qui plus est, le cinéaste développe une esthétique basée sur la division entre le haut et le bas du cadre. Ces deux fonctionnent de pair et participent à donner du sens. Par exemple, nous avons vu l'apocalypse mentale du seigneur Hidetora (*Ran*), exprimée à travers le donjon en flammes derrière lui, dans le haut de la composition, tandis que lui est en bas, avançant béatement, l'esprit torturé.

Après l'étude des deux focales séparément, nous nous sommes demandé comment la mise en scène intègre ces focales aux caractéristiques opposées dans une œuvre qui est censée avoir une homogénéité visuelle. Par ce biais, nous avons découvert que les deux focales s'entrechoquent l'une contre l'autre. Kurosawa se sert de la longue focale comme celle qui est « décisive », qui cherche l'instantané, l'insaisissable au milieu du tumulte à l'image (*Les Sept Samouraïs*). Kurosawa parle d'une focale qui permet de capter les instants « vifs » et « rapides », c'est-à-dire une focale de l'action et du dynamisme. Cette idée, il la développe à plus grande échelle, au niveau des séquences. Entre autre, nous avons analysé la grande séquence de survie dans *Dersou Ouzala*. La longue focale donne le rythme à la séquence, par ses caractéristiques techniques (compression de l'espace, peu de profondeur de champ), elle crée de l'intensité

visuelle qui sert le récit. Mais c'est aussi un malaise pour le spectateur qui se retrouve face à une situation inconfortable, il se sent happé par le déroulement de l'action, pris au cœur du drame aux côtés des personnages. Pour autant, la courte focale n'en est pas moins présente dans ce genre de montage, elle est même fondamentale, car elle permet de saisir l'action dans sa totalité. La courte focale s'inscrit dans une logique de représentation contextuelle. Sans elle, l'action serait incompréhensible et chaotique, de ceci découle une des idées déjà citée plus haut : « C'est chaotique, mais jamais le chaos ; le désordre, mais un désordre ordonné ⁷². » Cette sensation n'est possible qu'à travers l'association des deux focales. Elles ne fonctionnent pas toujours toujours par opposition, parfois elle se répondent, elles font progresser le montage dans un « sens » (l'exemple de la séquence avec les danseuses dans *Chien enragé*)

Enfin, l'analyse a porté sur les films du corpus dans leur globalité afin de déceler s'il y a toujours le même style imposé dans chacun des films. Or, le constat est le suivant : Kurosawa s'adapte toujours en premier lieu au sujet. *Entre le ciel et l'enfer* est un film qui ne cache pas sa duplicité et d'une certaine façon son manichéisme. Or, la courte focale est définie principalement dans son cinéma comme la focale du rapport de force et de classe. C'est pour cela qu'il n'est pas troublant de voir Kurosawa choisir quasi-exclusivement la courte focale, car son film, dans le fond comme dans la forme, représente un rapport de classe et de force. La courte focale devient un choix logique et important pour le propos du film. D'une certaine manière, elle représente le message de l'oeuvre dans la plus petite des ses unités (le plan) et le film représente dans sa globalité la signification des courtes focales. L'absence presque totale de la longue focale est la preuve que le cinéaste ne l'utilise pas particulièrement en fonction de situations à un moment donné. D'abord, il réfléchit à la logique de son film, à la manière d'aborder sa mise en scène tout au long de l'oeuvre. De ce fait, les films ont montré plus ou moins un attrait pour une focale ou pour l'autre ou pour les deux à la fois. Les gros plans sont omniprésents dans plusieurs de ses films, en particulier dans ceux avant *Entre le ciel et l'enfer*. C'est avec *Les Sept Samouraïs* que

⁷² RITCHIE Donald, *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1984, p. 104.

Kurosawa dégage pour la première fois une forme de style récurrent et systématique qui sera toujours là dans ses films ultérieurs. Ensuite, en fonction du sujet, il adapte ce style. Il s'exprime plus par la longue focale dans *Barberousse* que dans *Rêves* par exemple. Or, *Rêves* par son sujet et les différents courts-métrages est un film en soi moins apte à être filmé avec beaucoup de longues focales. De ce fait, le cinéaste adapte sa focale au sujet. L'histoire et les personnages passent avant tout.

L'utilisation de la focale par Kurosawa révèle ainsi de nombreux aspects de la mise en scène du cinéaste. Le sujet prédomine, la focale, courte ou longue, est au service de la dramaturgie. Par ce prisme, nous avons découvert un cinéaste tout en nuance. D'ailleurs, un jour, il a été demandé à Minoru Chiaki, acteur dans des films de Kurosawa dont *Les Sept Samourais*, d'écrire un texte dans lequel il devait décrire le cinéaste. Ce texte semble approprié pour conclure ce mémoire et ne démontre qu'une chose à propos de Kurosawa : c'est un homme de contraste, dans la vie comme au cinéma, les opposés peuvent vivre dans un même homme comme dans un film, l'important c'est ce qui en ressort :

« Un lieu de pêche le long de la rivière Tamagawa.

Kurosawa et Chiaki sont en train de pêcher.

C'est pendant le tournage des *sept samourais* : seule la moitié du film a été tournée, le budget a été totalement consommé, le tournage est interrompu.

CHIAKI : Qu'est ce qui va arriver ?

KUROSAWA : La production ne va pas jeter à la poubelle tout l'argent déjà investi. Tant que mes films réussissent, je peux me permettre d'être déraisonnable. Bien sûr, s'ils commencent à perdre de l'argent, alors je vais me faire quelques ennemis.

Ils débloquent de l'argent, le tournage reprend : l'argent est consommé, le tournage interrompu. Kurosawa et Chiaki retournent pêcher.

KUROSAWA ; (agitant sa ligne avec satisfaction) Maintenant qu'ils ont autant investi, ils n'ont plus le choix que de finir le film !

Et, en effet, *Les Sept Samourais* parvient à être terminé ; cela a pris un an et ce fût par la suite un grand succès.

Chez Chiaki.

Lui et Kurosawa sont en train de boire, ils sont déjà ivres.

KUROSAWA : Oh ! Chiaki, tu as certainement gagné plus en jouant dans le film que moi en le dirigeant. Tu es trop cher !

CHIAKI : (silence. Puis, une petite voix dans sa tête s'exprime, mais personne n'entend :)

Ce n'est pas que je suis trop cher ; c'est que tu es trop peu coûteux.

Au terrain de golf.

Kurosawa et Chiaki jouent au golf. Kurosawa frappe la balle. Elle part de travers. Chiaki frappe à son tour. C'est un magnifique tir.

KUROSAWA : (déçu) Pourquoi suis-je si mauvais ?

CHIAKI : Quand tu fais des films, tu es un démon de force ; quand tu n'arrives pas à frapper la balle de golf, tu es comme une petite fille. Où es la force ? Où est-elle partie ?

Kurosawa : C'est déjà suffisant pour un être humain d'avoir une chose dans lequel il est fort (comme pensée pour se consoler). Si un humain était fort en tout, il ne serait plus sympa pour les autres, non ?⁷³

73 "A fishing spot along the Tamagawa River. Kurosawa and Chiaki are fishing. It is during the shooting of *Seven Samurai*: only half the film is finished, the budget is all used up, shooting is interrupted.

CHIAKI: So what's going to happen?

KUROSAWA: Well, the company isn't going to throw away all the money it's already put into the film. So long as my pictures are hits I can afford to be unreasonable. Of course, if they start losing money then I've made some

Livres sur Kurosawa et ses films

- CARDULLO (Bert), *Akira Kurosawa : interviews*, University Press of Mississippi, 2007.
- KUROSAWA (Akira), *Comme une autobiographie*, Quetigny, Cahiers du cinéma, 1997.
- MELLEN (Joan), *Seven samurai*, Londres, BFI film classics, 2002.
- NIOGRET (Hubert), *Kurosawa*, Payot & Rivages, 1995.
- PRINCE (Stephen), *The Warrior's camera*, Princeton university Press, 1999.
- RITCHIE (Donald), *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1984.
- TESSON (Charles), *Akira Kurosawa*, Cahiers du cinéma, coll. Grands cinéastes, 2008.
- YOSHIMOTO (Mitsuhiro), *Kurosawa*, Duke, 2000.
- ZERNIK (Clélia), *Les Sept Samouraïs*, Yellow Now, Coll. Côté films, 2013.

enemies.

Money is found, shooting is begun again; money is used up, shooting is interrupted. Kurosawa and Chiaki go fishing again.

KUROSAWA: (Dangling his line with some satisfaction.) Now that they've gotten in this deep, they have no choice but to finish it!

And, indeed, Seven Samurai finally got finished; it took over a year and was a big hit.

Chiaki's house. He and Kurosawa are drinking; both are rather drunk.

KUROSAWA: Hey, Chiaki! You probably got more for appearing in the picture than I got for directing it. You're too expensive!

CHIAKI: (Frowning silence. Then his inner-voice speaks, though no one hears:) It isn't that I'm too expensive; it's that you're too cheap.

At the golf course. Kurosawa and Chiaki are playing golf. Kurosawa hits the ball. It goes off to one side. Chiaki hits the ball. It goes high and straight--a beautiful shot.

KUROSAWA: (Dejected.) Why is it I'm so lousy?

CHIAKI: When you are making films you are a demon of strength; when you can't hit the golf ball, you are like some little girl. Where is this strength; where does it go?

KUROSAWA: It is quite enough if a human being has but one thing where he is strong. (As though to console himself.) If a human being were strong in everything it wouldn't be nice for other people, would it?"

RITCHIE Donald, *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1984 (accroche du livre).

Ouvrages sur le cinéma japonais

- BURCH (Noël), *Pour un observateur lointain*, coll. Cahiers du Cinéma, édition Gallimard, 1982.
- RITCHIE (Donald), *Le cinéma japonais*, nouvelle éd. complétée Rocher, Coll. Documents, 2005.
- TESSIER (Max), *le cinéma japonais*, nathan université, collection cinéma 128, 2005, Paris.

Autres livres

- BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1995.
- BRESSON (Mylène), *Bresson par Bresson : Entretiens (1943-1983)* rassemblés par Mylène Bresson, Flammarion, Coll. Ecrire l'art, 2013.
 - EISENSTEIN (Sergueï), *Film Form : Essays in Film Theory*, Mariner Books, New-York, 1957.
 - GRANGIER (Pierre Marie), *Isuro : l'optique dans l'audiovisuel*, VM, 1996.
 - MITRY (Jean), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éditions du Cerf, 2001.

Films du corpus

- KUROSAWA Akira, *Chien enragé*, 1949.
- KUROSAWA Akira, *Rash mon*, 1950.
- KUROSAWA Akira, *Les Sept Samourais*, 1953.
- KUROSAWA Akira, *Entre le ciel et l'enfer*, 1963.
- KUROSAWA Akira, *Barberousse*, 1965.
- KUROSAWA Akira, *Dersou Ouzala*, 1975.
- KUROSAWA Akira, *Ran*, 1985.
- KUROSAWA Akira, *Rêves*, 1990.

Autres films

- EISENSTEIN Sergueï, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925.
- HITCHCOCK Alfred, *Pas de printemps pour Marnie*, 1964.
- KUROSAWA Akira, *L'Ange ivre*, 1948.
- KUROSAWA Akira, *Un merveilleux dimanche*, 1947.
- LAW Adam, *Akira Kurosawa*, 2000.
- WISE Robert, *la Maison du diable*, 1963.
- MALICK Terrence, *La ligne rouge*, 1998.